This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

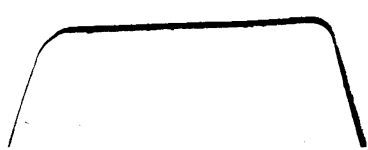
+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

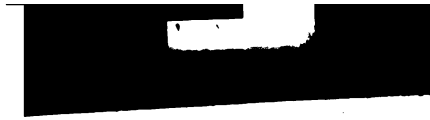
Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.



NF
Less

NFC
Legislr

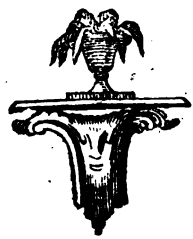


Gotthold Ephraim Leſſings

vermiſchte

Schriften.

Neunter Theil.



Berlin, 1792.
In der Voſſiſchen Buchhandlung.

Gotthold Ephraim Leſſings

vermiſchte

Schriften.

Neunter Theil.

Berlin, 1792.
In der Voſſiſchen Buchhandlung.

Vorrede

Bekanntlich kam die erste Ausgabe des Laokoon im Jahr 1766 heraus, nachdem der Verfasser mehrere Jahre an den Materialien gesammelt, ja, wie aus einer Note S. 279 erhellet, auch den größten Theil der darin enthaltenen Aufsätze schon einige Jahre vorher niedergeschrieben hatte. Das Werk sollte, dem ursprünglichen Plane zufolge, aus drey Theilen bestehen; allein nach des Verfassers Tode haben sich unter seinen hinterlassenen Papieren nur noch einige Fragmente von diesen Theilen gefunden. Sie wurden

in der zweyten Ausgabe vom Jahre 1788 dem ersten Theile angehängt; bey diesem neuen Abdruck aber hat man sich genöthigt gesehen, sie für den folgenden zehnten Band zu bestimmen, der zugleich noch einige andere hinterlassene Aufsätze antiquarischen und artistischen Inhalts liefern wird.

Der Verfasser hatte einige wenige Stellen in seinem Exemplar geändert, und aus diesem ist sowohl die zweyte Ausgabe, als die gegenwärtige abgedruckt worden. Sollte also jemand sich die Mühe geben, die erste Ausgabe mit den spätern zu vergleichen, so wird er die wenigen Abweichungen nicht für eigenmächtige Abänderungen halten dürfen.

Artiſtiſche und antiquariſche Schriften.

Laokoon

oder

über die

Grenzen der Malerey und Poeſie.

Υλη και τροποις μιμησεως διαφερουσι.
Πλατ. π. Αϑ. κατα Π. ἡ κατα Σ. ἰνδ.

Mit

beyläufigen Erläuterungen

verſchiedener Punkte

der

alten Kunſtgeſchichte.

1766.

Vorrede.

Der erſte, welcher die Malerey und Poeſie mit einander verglich, war ein Mann von feinem Gefühle, der von beyden Künſten eine ähnliche Wirkung auf ſich verſpürte.

Beyde, empfand er, ſtellen uns abweſende Dinge als gegenwärtig, den Schein als Wirklichkeit vor; beyde täuſchen, und beyder Täuſchung gefällt.

Ein zweyter ſuchte in das Innere dieſes Gefallens einzudringen, und entdeckte, daß es bey beyden aus einerley Quelle fließe. Die Schönheit, deren Begriff wir zuerſt von körperlichen Gegenſtänden abziehen, hat allgemeine Regeln, die ſich auf mehrere Dinge anwenden laſſen: auf Handlungen, auf Gedanken, ſowohl als auf Formen.

Ein dritter, welcher über den Werth und über die Vertheilung dieſer allgemeinen Regeln nachdachte, bemerkte, daß einige mehr in der Malerey, andre mehr in der Poeſie herrſchten; daß alſo bey dieſen die Poeſie der Malerey, bei jenen die Malerey der Poeſie mit Erläuterungen und Beyſpielen aushelfen könne.

Das erſte war der Liebhaber; das zweyte der Philoſoph; das dritte der Kunſtrichter.

Jene beyden konnten nicht leicht, weder von ihrem Gefühl, noch von ihren Schlüſſen, einen unrechten Gebrauch machen. Hingegen bey den Bemerkungen des Kunſtrichters beruhet das Meiſte in der Richtigkeit der Anwendung auf den einzeln Fall; und es wäre ein Wunder, da es gegen Einen ſcharfſinnigen Kunſtrichter funfzig witzige gegeben hat, wenn dieſe Anwendung jederzeit mit aller der Vorſicht wäre gemacht worden, welche die Wage zwiſchen beyden Künſten gleich erhalten muß.

Falls Apelles und Protogenes, in ihren verlornen Schriften von der Malerey, die Regeln derſelben durch die bereits feſtgeſetzten Regeln der Poeſie beſtätiget und erläutert haben, ſo darf man ſicherlich glauben, daß es mit der Mäßigung und Genauigkeit wird geſchehen ſeyn, mit welcher wir noch

itzt den Aristoteles, Cicero, Horaz, Quintilian, in ihren Werken, die Grundsätze und Erfahrungen der Malerey auf die Beredsamkeit und Dichtkunst anwenden sehen. Es ist das Vorrecht der Alten, keiner Sache weder zu viel noch zu wenig zu thun.

Aber wir Neuern haben in mehrern Stücken geglaubt, uns weit über sie weg zu setzen, wenn wir ihre kleinen Lustwege in Landstraßen verwandelten; sollten auch die kürzern und sichern Landstraßen darüber zu Pfaden eingehen, wie sie durch Wildnisse führen.

Die blendende Antithese des griechischen Voltaire, daß die Malerey eine stumme Poesie, und die Poesie eine redende Malerey sey, stand wohl in keinem Lehrbuche. Es war ein Einfall, wie Simonides mehrere hatte; dessen wahrer Theil so einleuchtend ist, daß man das Unbestimmte und Falsche,

welches er mit sich führet, übersehen zu müssen glaubet.

Gleichwohl übersahen es die Alten nicht. Sondern indem sie den Ausspruch des Simonides auf die Wirkung der beyden Künste einschränkten, vergaßen sie nicht einzuschärfen, daß ohngeachtet der vollkommenen Aehnlichkeit dieser Wirkung, sie dennoch, sowohl in den Gegenständen als in der Art ihrer Nachahmung, (ὑλῃ και τροποις μιμησεως) verschieden wären.

Völlig aber, als ob sich gar keine solche Verschiedenheit fände, haben viele der neuesten Kunstrichter aus jener Uebereinstimmung der Malerey und Poesie die crudesten Dinge von der Welt geschlossen. Bald zwingen sie die Poesie in die engern Schranken der Malerey; bald lassen sie die Malerey die ganze weite Sphäre der Poesie füllen. Alles was der einen recht ist, soll auch der andern vergönnt seyn; alles was in der

itzt den Aristoteles, Cicero, Horaz, Quintilian, in ihren Werken, die Grundsätze und Erfahrungen der Malerey auf die Beredsamkeit und Dichtkunst anwenden sehen. Es ist das Vorrecht der Alten, keiner Sache weder zu viel noch zu wenig zu thun.

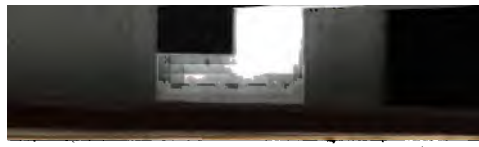
Aber wir Neuern haben in mehrern Stücken geglaubt, uns weit über sie weg zu setzen, wenn wir ihre kleinen Lustwege in Landstraßen verwandelten; sollten auch die kürzern und sichern Landstraßen darüber zu Pfaden eingehen, wie sie durch Wildnisse führen.

Die blendende Antithese des griechischen Voltaire, daß die Malerey eine stumme Poesie, und die Poesie eine redende Malerey sey, stand wohl in keinem Lehrbuche. Es war ein Einfall, wie Simonides mehrere hatte; dessen wahrer Theil so einleuchtend ist, daß man das Unbestimmte und Falsche,

welches er mit ſich führet, überſehen zu müſſen glaubet.

Gleichwohl überſahen es die Alten nicht. Sondern indem ſie den Ausſpruch des Simonides auf die Wirkung der beyden Künſte einſchränkten, vergaßen ſie nicht einzuſchärfen, daß ohngeachtet der vollkommenen Aehnlichkeit dieſer Wirkung, ſie dennoch, ſowohl in den Gegenſtänden als in der Art ihrer Nachahmung, (ὑλῃ και τροποις μιμησεως) verſchieden wären.

Völlig aber, als ob ſich gar keine ſolche Verſchiedenheit fände, haben viele der neueſten Kunſtrichter aus jener Uebereinſtimmung der Malerey und Poeſie die crudeſten Dinge von der Welt geſchloſſen. Bald zwingen ſie die Poeſie in die engern Schranken der Malerey; bald laſſen ſie die Malerey die ganze weite Sphäre der Poeſie füllen. Alles was der einen recht iſt, ſoll auch der andern vergönnt ſeyn; alles was in der



einen gefällt oder mißfällt, soll nothwendig auch in der andern gefallen oder mißfallen; und voll von dieser Idee, sprechen sie in dem zuversichtlichsten Tone die seichtesten Urtheile, wenn sie, in den Werken des Dichters und Malers über einerley Vorwurf, die darin bemerkten Abweichungen von einander zu Fehlern machen, die sie dem einen oder dem andern, nachdem sie entweder mehr Geschmack an der Dichtkunst oder an der Malerey haben, zur Last legen.

Ja diese Aftercritik hat zum Theil die Virtuosen selbst verführet. Sie hat in der Poesie die Schilderungssucht, und in der Malerey die Allegoristerey erzeuget; indem man jene zu einem redenden Gemälde machen wollen, ohne eigentlich zu wissen, was sie malen könne und solle, und diese zu einem stummen Gedichte, ohne überlegt zu haben, in welchem Maaße sie allgemeine Begriffe ausdrücken könne, ohne sich von ihrer Be-

ſtimmung zu entfernen und zu einer willkührlichen Schriftart zu werden.

Dieſem falſchen Geſchmacke, und jenen ungegründeten Urtheilen entgegen zu arbeiten, iſt die vornehmſte Abſicht folgender Aufſätze.

Sie ſind zufälliger Weiſe entſtanden, und mehr nach der Folge meiner Lectüre, als durch die methodiſche Entwickelung allgemeiner Grundſätze angewachſen. Es ſind alſo mehr unordentliche Collectanea zu einem Buche, als ein Buch.

Doch ſchmeichle ich mir, daß ſie auch als ſolche nicht ganz zu verachten ſeyn werden. An ſyſtematiſchen Büchern haben wir Deutſchen überhaupt keinen Mangel. Aus ein Paar angenommenen Worterklärungen in der ſchönſten Ordnung alles, was wir nur wollen, herzuleiten, darauf verſtehen wir uns, Trotz einer Nation in der Welt.

Baumgarten bekannte, einen großen Theil der Beyſpiele in ſeiner Aeſthetik, Ges-

ners Wörterbuche schuldig zu seyn. Wenn mein Raisonnement nicht so bündig ist als das Baumgartensche, so werden doch meine Beyspiele mehr nach der Quelle schmecken.

Da ich von dem Laokoon gleichsam aussetzte, und mehrmals auf ihn zurückkomme, so habe ich ihm auch einen Antheil an der Aufschrift lassen wollen. Andere kleine Ausschweifungen über verschiedene Punkte der alten Kunstgeschichte tragen weniger zu meiner Absicht bey, und sie stehen nur da, weil ich ihnen niemals einen bessern Platz zu geben hoffen kann.

Noch erinnere ich, daß ich unter dem Namen der Malerey, die bildenden Künste überhaupt begreife; so wie ich nicht dafür stehe, daß ich nicht unter dem Namen der Poesie, auch auf die übrigen Künste, deren Nachahmung fortschreitend ist, einige Rücksicht nehmen dürfte.

I.

Das allgemeine vorzügliche Kennzeichen der griechiſchen Meiſterſtücke in der Malerey und Bildhauerkunſt, ſetzet Herr Winkelmann in eine edle Einfalt und ſtille Größe, ſowohl in der Stellung als im Ausdrucke. „So wie die Tiefe „des Meeres," ſagt er, *) „allezeit ruhig bleibt, „die Oberfläche mag auch noch ſo wüthen, eben „ſo zeiget der Ausdruck in den Figuren der „Griechen bey allen Leidenſchaften eine große „und geſetzte Seele."

„Dieſe Seele ſchildert ſich in dem Geſichte „des Laokoons, und nicht in dem Geſichte al„lein, bey dem heftigſten Leiden. Der Schmerz, „welcher ſich in allen Muskeln und Sehnen des

*) Von der Nachahmung der griechiſchen Werke in der Malerey und Bildhauerkunſt. S. 21. 22.

„Körpers entdecket, und den man ganz allein, „ohne das Geſicht und andere Theile zu betrach„ten, an dem ſchmerzlich eingezogenen Unterleibe „beynahe ſelbſt zu empfinden glaubt; dieſer „Schmerz, ſage ich, äußert ſich dennoch mit kei„ner Wuth in dem Geſichte und in der ganzen „Stellung. Er erhebt kein ſchreckliches Ge„ſchrey, wie Virgil von ſeinem Laokoon ſinget; „die Oeffnung des Mundes geſtattet es nicht: „es iſt vielmehr ein ängſtliches und beklemmtes „Seufzen, wie es Sadolet beſchreibet. Der „Schmerz des Körpers und die Größe der See„le ſind durch den ganzen Bau der Figur mit „gleicher Stärke ausgetheilet, und gleichſam ab„gewogen. Laokoon leidet, aber er leidet wie „des Sophokles Philoktet: ſein Elend gehet „uns bis an die Seele; aber wir wünſchten, „wie dieſer große Mann das Elend ertragen zu „können.“

„Der Ausdruck einer ſo großen Seele geht „weit über die Bildung der ſchönen Natur. „Der Künſtler mußte die Stärke des Geiſtes in „ſich ſelbſt fühlen, welche er ſeinem Marmor

„einprägte. Griechenland hatte Künſtler und „Weltweiſe in einer Perſon, und mehr als ei„nen Metrodor. Die Weisheit reichte der „Kunſt die Hand, und blies den Figuren derſel„ben mehr als gemeine Seelen ein, u. ſ. w.“

Die Bemerkung, welche hier zum Grunde liegt, daß der Schmerz ſich in dem Geſichte des Laokoon mit derjenigen Wuth nicht zeige, welche man bey der Heftigkeit deſſelben vermuthen ſollte, iſt vollkommen richtig. Auch das iſt unſtreitig, daß eben hierin, wo ein Halbkenner den Künſtler unter der Natur geblieben zu ſeyn, das wahre Pathetiſche des Schmerzes nicht erreicht zu haben, urtheilen dürfte; daß, ſage ich, eben hierin die Weisheit deſſelben ganz beſonders hervorleuchtet.

Nur in dem Grunde, welchen Herr Winkelmann dieſer Weisheit giebt, in der Allgemeinheit der Regel, die er aus dieſem Grunde herleitet, wage ich es, anderer Meynung zu ſeyn.

Ich bekenne, daß der mißbilligende Seitenblick, welchen er auf den Virgil wirft, mich zuerſt ſtutzig gemacht hat; und nächſtdem die Ver-

gleichung mit dem Philoktet. Von hier will ich ausgehen, und meine Gedanken in eben der Ordnung niederschreiben, in welcher sie sich bey mir entwickelt.

„Laokoon leidet, wie des Sophokles Philoktet." Wie leidet dieser? Es ist sonderbar, daß sein Leiden so verschiedene Eindrücke bey uns zurückgelassen. — Die Klagen, das Geschrey, die wilden Verwünschungen, mit welchen sein Schmerz das Lager erfüllte, und alle Opfer, alle heilige Handlungen störte, erschollen nicht minder schrecklich durch das öde Eiland, und sie waren es, die ihn dahin verbannten. Welche Töne des Unmuths, des Jammers, der Verzweiflung, von welchen auch der Dichter in der Nachahmung das Theater durchhallen ließ. — Man hat den dritten Aufzug dieses Stücks ungleich kürzer, als die übrigen gefunden. Hieraus sieht man, sagen die Kunstrichter *), daß es den Alten um die gleiche Länge der Aufzüge wenig zu thun gewesen. Das

*) Brumoy Theat. des Grecs T. II, p. 89.

glaube ich auch; aber ich wollte mich desfalls lieber auf ein ander Exempel gründen, als auf dieses. Die jammervollen Ausrufungen, das Winseln, die abgebrochenen ἀ, ἀ, φευ, ἀτατται, ὠ μοι, μοι! die ganzen Zeilen voller παπα, παπα, aus welchen dieser Aufzug bestehet, und die mit ganz andern Dehnungen und Absetzungen declamirt werden mußten, als bey einer zusammenhangenden Rede nöthig sind, haben in der Vorstellung diesen Aufzug ohne Zweifel ziemlich eben so lange dauren lassen, als die andern. Er scheinet dem Leser weit kürzer auf dem Papiere, als er den Zuhörern wird vorgekommen seyn.

Schreyen ist der natürliche Ausdruck des körperlichen Schmerzes. Homers verwundete Krieger fallen nicht selten mit Geschrey zu Boden. Die geritzte Venus schreyet laut *); nicht um sie durch dieses Geschrey als die weichliche Göttinn der Wollust zu schildern, vielmehr um der leidenden Natur ihr Recht zu geben. Denn selbst der eherne Mars, als er die Lanze des

*) Iliad. E. v. 343. Η δε μεγα ἰαχουσα —

Diomedes fühlet, schreyet so gräßlich, als schrieen zehn tausend wüthende Krieger zugleich, daß beyde Heere sich entsetzen *).

So weit auch Homer sonst seine Helden über die menschliche Natur erhebt, so treu bleiben sie ihr doch stets, wenn es auf das Gefühl der Schmerzen und Beleidigungen, wenn es auf die Aeußerung dieses Gefühls durch Schreyen, oder durch Thränen, oder durch Scheltworte ankömmt. Nach ihren Thaten sind es Geschöpfe höherer Art; nach ihren Empfindungen wahre Menschen.

Ich weiß es, wir feinern Europäer einer klügern Nachwelt wissen über unsern Mund und über unsere Augen besser zu herrschen. Höflichkeit und Anstand verbieten Geschrey und Thränen. Die thätige Tapferkeit des ersten rauhen Weltalters hat sich bey uns in eine leidende verwandelt. Doch selbst unsere Uraltern waren in dieser größer, als in jener. Aber unsere Uraltern waren Barbaren. Alle Schmerzen ver-

*) Iliad. E. v. 859.

verbeißen, dem Streiche des Todes mit unverwandtem Auge entgegen ſehen, unter den Biſſen der Nattern lachend ſterben, weder ſeine Sünde noch den Verluſt ſeines liebſten Freundes beweinen, ſind Züge des alten Nordiſchen Heldenmuths *). Palnatoko gab ſeinen Jomsburgern das Geſetz, nichts zu fürchten, und das Wort Furcht auch nicht einmal zu nennen.

Nicht ſo der Grieche! Er fühlte und fürchte ſich; er äußerte ſeine Schmerzen und ſeinen Kummer; er ſchämte ſich keiner der menſchlichen Schwachheiten; keine mußte ihn aber auf dem Wege nach Ehre, und von Erfüllung ſeiner Pflicht zurückhalten. Was bey dem Barbaren aus Wildheit und Verhärtung entſprang, das wirkten bey ihm Grundſätze. Bey ihm war der Heroismus wie die verborgenen Funken im Kieſel, die ruhig ſchlafen, ſo lange keine äußere Gewalt ſie wecket, und dem Steine weder ſeine Klarheit noch ſeine Kälte nehmen. Bey dem

*) Th. Bartholinus de cauſis contemptae a Danis adhuc gentilibus mortis, Cap. I.

Barbaren war der Heroismus eine helle frefſende Flamme, die immer tobte, und jede andere gute Eigenſchaft in ihm verzehrte, wenigſtens ſchwärzte. — Wenn Homer die Trojaner mit wildem Geſchrey, die Griechen hingegen in entſchloſſener Stille zur Schlacht führet, ſo merken die Ausleger ſehr wohl an, daß der Dichter hierdurch jene als Barbaren, dieſe als geſittete Völker ſchildern wollen. Mich wundert, daß ſie an einer andern Stelle eine ähnliche charakteriſtiſche Entgegenſetzung nicht bemerket haben *). Die feindlichen Heere haben einen Waffenſtillſtand getroffen; ſie ſind mit Verbrennung ihrer Todten beſchäftiget, welches auf beyden Theilen nicht ohne heiße Thränen abgehet; δακρυα θερμα χεοντες. Aber Priamus verbietet ſeinen Trojanern zu weinen; αυδ' εια κλαιειν Πριαμος μεγας. Er verbietet ihnen zu weinen, ſagt die Dacier, weil er beſorgt, ſie möchten ſich zu ſehr erweichen, und morgen mit weniger Muth an den Streit gehen. Wohl; doch frage ich:

*) Iliad. H. v. 421.

warum muß nur Priamus dieses besorgen? Warum ertheilet nicht auch Agamemnon seinen Griechen das nehmliche Verbot? Der Sinn des Dichters gehet tiefer. Er will uns lehren, daß nur der gesittete Grieche zugleich weinen und tapfer seyn könne; indem der ungesittete Trojaner, um es zu seyn, alle Menschlichkeit vorher ersticken müsse. Νεμεσσωμαι γε μεν ουδεν κλαιειν, läßt er an einem andern Orte *) den verständigen Sohn des weisen Nestors sagen.

Es ist merkwürdig, daß unter den wenigen Trauerspielen, die aus dem Alterthume auf uns gekommen sind, sich zwey Stücke finden, in welchen der körperliche Schmerz nicht der kleinste Theil des Unglücks ist, das den leidenden Helden trift. Außer dem Philoktet, der sterbende Herkules. Und auch diesen läßt Sophokles klagen, winseln, weinen und schreyen. Dank sey unsern artigen Nachbarn, diesen Meistern des Anständigen, daß nunmehr ein

*) Odyss. Δ. 195.

winselnder Philoktet, ein schreyender Herkules, die lächerlichsten unerträglichsten Personen auf der Bühne seyn würden. Zwar hat sich einer ihrer neuesten Dichter *) an den Philoktet gewagt. Aber durfte er es wagen, ihnen den wahren Philoktet zu zeigen?

Selbst ein Laokoon findet sich unter den verlornen Stücken des Sophokles. Wenn uns das Schicksal doch auch diesen Laokoon gegönnet hätte! Aus den leichten Erwähnungen, die seiner einige alte Grammatiker thun, läßt sich nicht schließen, wie der Dichter diesen Stoff behandelt habe. So viel bin ich versichert, daß er den Laokoon nicht stoischer, als den Philoktet und Herkules, wird geschildert haben. Alles Stoische ist untheatralisch; und unser Mitleiden ist allezeit dem Leiden gleichmäßig, welches der interessirende Gegenstand äußert. Sieht man ihn sein Elend mit großer Seele ertragen, so wird diese große Seele zwar unsere Bewunderung erwecken; aber die Bewunderung ist kalter Affekt, dessen unthätiges Staun

*) Chataubrun.

andere wärmere Leidenschaft, so wie jede andere deutliche Vorstellung, ausschließet.

Und nunmehr komme ich zu meiner Folgerung. Wenn es wahr ist, daß das Schreyen bey Empfindung körperlichen Schmerzes, besonders nach der alten griechischen Denkungsart, gar wohl mit einer großen Seele bestehen kann: so kann der Ausdruck einer solchen Seele die Ursache nicht seyn, warum dem ohngeachtet der Künstler in seinem Marmor dieses Schreyen nicht nachahmen wollen; sondern es muß einen andern Grund haben, warum er hier von seinem Nebenbuhler, dem Dichter, abgehet, der dieses Geschrey mit bestem Vorsatze ausdrücket.

II.

Es sey Fabel oder Geschichte, daß die Liebe den ersten Versuch in den bildenden Künsten gemacht habe: so viel ist gewiß, daß sie den großen alten Meistern die Hand zu führen nicht müde geworden. Denn wird itzt die Malerey überhaupt als die Kunst, welche Körper auf

Flächen nachahmet, in ihrem ganzen Umfange betrieben: so hatte der weiſe Grieche ihr weit engere Grenzen geſetzet, und ſie bloß auf die Nachahmung ſchöner Körper eingeſchränket. Sein Künſtler ſchilderte nichts als das Schöne; ſelbſt das gemeine Schöne, das Schöne niederer Gattungen, war nur ſein zufälliger Vorwurf, ſeine Uebung, ſeine Erholung. Die Vollkommenheit des Gegenſtandes ſelbſt mußte in ſeinem Werke entzücken: er war zu groß von ſeinen Betrachtern zu verlangen, daß ſie ſich mit dem bloßen kalten Vergnügen, welches aus der getroffenen Aehnlichkeit, aus der Erwägung ſeiner Geſchicklichkeit entſpringet, begnügen ſollten; an ſeiner Kunſt war ihm nichts lieber, dünkte ihm nichts edler, als der Endzweck der Kunſt.

„Wer wird dich malen wollen, da dich niemand ſehen will," ſagt ein alter Epigrammatiſt*) über einen höchſt ungeſtalteten Menſchen.

*) Antiochus. (Anthol. lib. II. cap. 4.) Hardouin über den Plinius (lib. 35. ſect. 36. p.

Mancher neuere Künſtler würde ſagen: „Sey ſo ungeſtaltet, wie möglich; ich will dich doch malen. Mag dich ſchon niemand gern ſehen: ſo ſoll man doch mein Gemälde gern ſehen; nicht in ſo fern es dich vorſtellt, ſondern in ſo fern es ein Beweis meiner Kunſt iſt, die ein ſolches Scheuſal ſo ähnlich nachzubilden weiß.“

Freylich iſt der Hang zu dieſer üppigen Prahlerey mit leidigen Geſchicklichkeiten, die durch den Werth ihrer Gegenſtände nicht geadelt werden, zu natürlich, als daß nicht auch die Griechen ihren Pauſon, ihren Pyreicus ſollten gehabt haben. Sie hatten ſie; aber ſie ließen ihnen ſtrenge Gerechtigkeit wiederfahren. Pauſon, der ſich noch unter dem Schönen der gemeinen Natur hielt, deſſen niedriger Geſchmack das Fehlerhafte und Häßliche an der

m. 698.) legt dieſes Epigramm einem Piſo bey. Es findet ſich aber unter allen griechiſchen Epigrammatiſten keiner dieſes Namens.

der menſchlichen Bildung am liebſten ausdrückte *), lebte in der verächtlichſten Ar-

*) Jungen Leuten, befiehlt daher Ariſtoteles, muß man ſeine Gemälde nicht zeigen, um ihre Einbildungskraft ſo viel möglich von allen Bildern des Häßlichen rein zu halten. (Polit. Lib. VIII. Cap. 5. p. 526. Edit. Conring.) Herr Boden will zwar in dieſer Stelle anſtatt Pauſon, Pauſanias geleſen wiſſen, weil von dieſem bekannt ſey, daß er unzüchtige Figuren gemalt habe. (de Umbra poetica, Comment. I. p. XIII.) Als ob man es erſt von einem philoſophiſchen Geſetzgeber lernen müßte, die Jugend von dergleichen Reitzungen der Wolluſt zu entfernen. Er hätte die bekannte Stelle in der Dichtkunſt (Cap. II.) nur in Vergleichung ziehen dürfen, um ſeine Vermuthung zurück zu behalten. Es giebt Ausleger (z. E. Kühn über den Aelian Var. Hiſt. lib. IV. cap. 3) welche den Unterſchied, den Ariſtoteles daſelbſt zwiſchen dem Polygnotus, Dionyſius und Pauſon angiebt, darin ſetzen, daß Polygnotus Götter und Helden, Dionyſius Menſchen, und Pauſon Thiere gemalt habe. Sie malten

muth*). Und Pyreicus, der Barbierſtuben, ſchmutzige Werkſtätten, Eſel und Küchenkräuter, mit allem dem Fleiße eines niederländiſchen Künſtlers malte, als ob dergleichen Dinge in der Natur ſo viel Reitz hätten, und ſo ſelten zu erblicken wären, bekam den Zunamen des Rhyparographen **), des Kothmalers; obgleich der wollü-

alleſamt menſchliche Figuren; und daß Panſon einmal ein Pferd malte, beweiſet noch nicht, daß er ein Thiermaler geweſen, wofür ihn Herr Boden hält. Ihren Rang beſtimmten die Grade des Schönen, die ſie ihren menſchlichen Figuren gaben, und Dionyſius konnte nur deswegen nichts als Menſchen malen, und hieß nur darum vor allen andern der Anthropograph, weil er der Natur zu ſklaviſch folgte, und ſich nicht bis zum Ideal erheben konnte, unter welchem Götter und Helden zu malen, ein Religionsverbrechen geweſen wäre.

*) Ariſtophanes Plut. v. 602. & Acharnens. v. 854.

**) Plinius Lib. XXX. Sect. 37. Edit. Hard.

Die Obrigkeit ſelbſt hielt es ihrer A
ſamkeit nicht für unwürdig, den Künſt
Gewalt in ſeiner wahren Sphäre zu e
Das Geſetz der Thebaner, welches i
Nachahmung ins Schönere befahl, u
Nachahmung ins Häßlichere bey Strafe
iſt bekannt. Es war kein Geſetz wi
Stümper, wofür es gemeiniglich, u
vom Junius *), gehalten wird. Es v
te die griechiſchen Ghezzi: den unn
Kunſtgriff, die Aehnlichkeit durch Ueber
der häßlichen Theile des Urbildes zu e
mit Einem Worte, die Carricatur.

Aus eben dem Geiſt des Schönen n
das Geſetz der Hellanodiken gefloſſen.
Olympiſche Sieger erhielt eine Statu
nur dem dreymaligen Sieger, ward e

niſche geſetzet *). Der mittelmäßigen Portraits ſollten unter den Kunſtwerken nicht zu viel werden. Denn obſchon auch das Portrait ein Ideal zuläßt, ſo muß doch die Aehnlichkeit darüber herrſchen; es iſt das Ideal eines gewiſſen Menſchen, nicht das Ideal eines Menſchen überhaupt.

Wir lachen, wenn wir hören, daß bey den Alten auch die Künſte bürgerlichen Geſetzen unterworfen geweſen. Aber wir haben nicht immer Recht, wenn wir lachen. Unſtreitig müſſen ſich die Geſetze über die Wiſſenſchaften keine Gewalt anmaßen, denn der Endzweck der Wiſſenſchaften iſt Wahrheit. Wahrheit iſt der Seele nothwendig; und es wird Tyranney, ihr in Befriedigung dieſes weſentlichen Bedürfniſſes den geringſten Zwang anzuthun. Der Endzweck der Künſte hingegen iſt Vergnügen; und das Vergnügen iſt entbehrlich. Alſo darf es allerdings von dem Geſetzgeber abhangen, welche Art von Vergnügen, und in welchem Maße er jede Art deſſelben verſtatten will.

*) Plinius Lib. XXXIV. Sect. 9.

Die bildenden Künſte insbeſondere, außer dem unfehlbaren Einfluſſe, den ſie auf den Charakter der Nation haben, ſind einer Wirkung fähig, welche die nähere Aufſicht des Geſetzes heiſchet. Erzeugten ſchöne Menſchen ſchöne Bildſäulen, ſo wirkten dieſe hinwiederum auf jene zurück, und der Staat hatte ſchönen Bildſäulen ſchöne Menſchen mit zu verdanken. Bey uns ſcheinet ſich die zarte Einbildungskraft der Mütter nur in Ungeheuern zu äußern.

Aus dieſem Geſichtspunkte glaube ich in gewiſſen alten Erzählungen, die man geradezu als Lügen verwirft, etwas Wahres zu erblicken. Den Müttern des Ariſtomenes, des Ariſtodamas, Alexanders des Großen, des Scipio, des Auguſtus, des Galerius, träumte in ihrer Schwangerſchaft allen, als ob ſie mit einer Schlange zu thun hätten. Die Schlange war ein Zeichen der Gottheit *); und die ſchönen

*) Man irret ſich, wenn man die Schlange nur für das Kennzeichen einer medicinischen Gottheit hält. Juſtinus Martyr (Apolog. II. pag. 55. edit. Sylburg.) ſagt ausdrücklich:

Bildsäulen und Gemälde eines Bacchus, eines Apollo, eines Merkurius, eines Herkules, waren selten ohne eine Schlange. Die ehrlichen Weiber hatten des Tages ihre Augen an dem Gotte geweidet, und der verwirrende Traum erweckte das Bild des Thieres. So rette ich den Traum, und gebe die Auslegung Preis, welche der Stolz ihrer Söhne und die Unverschämtheit des Schmeichlers davon machten. Denn eine Ursache mußte es wohl haben, warum die ehebrecherische Phantasie nur immer eine Schlange war.

Doch ich gerathe aus meinem Wege. Ich wollte bloß festsetzen, daß bey den Alten die Schönheit das höchste Gesetz der bildenden Künste gewesen sey.

παρα παντι των νομιζομενων παρ' ὑμιν θειων, ὁφις συμβολον μεγα και μυστηριον ἀναγεγραπται; und es wäre leicht eine Reihe von Monumenten anzuführen, wo die Schlange Gottheiten begleitet, welche nicht die geringste Beziehung auf die Gesundheit haben.

Und dieſes feſtgeſetzt, folget nothwendig, daß alles andere, worauf ſich die bildenden Künſte zugleich mit erſtrecken können, wenn es ſich mit der Schönheit nicht verträgt, ihr gänzlich weichen, und wenn es ſich mit ihr verträgt, ihr wenigſtens untergeordnet ſeyn müſſen.

Ich will bey dem Ausdrucke ſtehen bleiben. Es giebt Leidenſchaften und Grade von Leidenſchaften, die ſich in dem Geſichte durch die häßlichſten Verzerrungen äußern, und den ganzen Körper in ſo gewaltſame Stellungen ſetzen, daß alle die ſchönen Linien, die ihn in einem ruhigern Stande umſchreiben, verloren gehen. Dieſer enthielten ſich alſo die alten Künſtler entweder ganz und gar, oder ſetzten ſie auf geringere Grade herunter, in welchen ſie eines Maaßes von Schönheit fähig ſind.

Wuth und Verzweiflung ſchändete keines von ihren Werken. Ich darf behaupten, daß ſie nie eine Furie gebildet haben *).

*) Man gehe alle die Kunſtwerke durch, deren Plinius und Pauſanias und andere gedenken; man überſehe die noch itzt vorhandenen alten

Zorn setzten sie auf Ernst herab. Bey dem Dichter war es der zornige Jupiter, welcher

Statuen, Basreliefs, Gemälde: und man wird nirgends eine Furie finden. Ich nehme die Münzen aus, deren Figuren aber nicht zur Kunst, sondern zur Bilderſprache gehören. Indeß hätte Spence, da er Furien haben mußte, sie doch lieber von den Münzen erborgen sollen, (Seguini Numis. p. 178. Spanhem. de Praest. Numism. Dissert. XIII. p. 639. Les Césars de Julien par Spanhem p. 48.) als daß er sie durch einen witzigen Einfall in ein Werk bringen will, in welchem sie ganz gewiß nicht sind. Er sagt in seinem Polymetis (Dial. XVI. p. 272.) „Obschon die Furien in „den Werken der alten Künstler etwas sehr „seltenes sind, so findet sich doch eine Ge„schichte, in der sie durchgängig von ihnen „angebracht werden. Ich meine den Tod des „Meleager, als in dessen Vorstellung auf „Basreliefs sie öfters die Althäa aufmuntern „und antreiben, den unglücklichen Brand, von „welchem das Leben ihres einzigen Sohnes „abhing, dem Feuer zu übergeben. Denn auch „ein Weib würde in ihrer Rache so weit nicht

den Blitz schleuderte; bey dem Künstler nur der ernste.

Jam-

„gegangen seyn, hätte ein Teufel nicht ein „wenig zugeschüret. In einem von diesen „Basreliefs, bey dem Bellori (in den Admi- „randis) sieht man zwey Weiber, die mit der „Althäa am Altare stehen, und allem Ansehen „nach Furien seyn sollen. Denn wer sonst als „Furien, hätte einer solchen Handlung bey- „wohnen wollen? Daß sie für diesen Charak- „ter nicht schrecklich genug sind, liegt ohne „Zweifel an der Abzeichnung. Das Merk- „würdigste aber auf diesem Werke ist die runde „Scheibe, unten gegen die Mitte, auf wel- „cher sich offenbar der Kopf einer Furie zeiget. „Vielleicht war es die Furie, an die Althäa, „so oft sie eine üble That vornahm, ihr Gebet „richtete und vornehmlich itzt zu richten, alle „Ursache hatte ꝛc.“ — Durch solche Wen- dungen kann man aus allem alles machen. Wer sonst, fragt Spence, als Furien, hätte einer solchen Handlung beywohnen wollen? Ich antworte: Die Mägde der Althäa, welche

das

Jammer ward in Betrübniß gemildert. Und wo dieſe Milderung nicht ſtatt finden konnte,

das Feuer anzünden und unterhalten muſten. Ovid ſagt: (Metamorph. VIII. v. 460. 461.)

Protulit hunc (ſtipitem) genitrix, taedasque in fragmina poni
Imperat, & poſitis inimicos admovet ignes.

Dergleichen taedas, lange Stücke von Kien, welche die Alten zu Fackeln brauchten, haben auch wirklich beyde Perſonen in den Händen, und die eine hat eben ein ſolches Stück zerbrochen, wie ihre Stellung anzeigt. Auf der Scheibe, gegen die Mitte des Werks, erkenne ich die Furie eben ſo wenig. Es iſt ein Geſicht, welches einen heftigen Schmerz ausdrückt. Ohne Zweifel ſoll es der Kopf des Meleager ſelbſt ſeyn. (Metamorph. l. c. v. 515.)

Inſcius atque abſens flamma Meleagros in illa
Uritur; & caecis torreri viſcera ſentit
Ignibus: & magnos ſuperat virtute dolores.

Der Künſtler brauchte ihn gleichſam zum Uebergange in den folgenden Zeitpunkt der nehmlichen Geſchichte, welcher den ſterbenden Me-

wo der Jammer eben so verkleinernd als entstellend gewesen wäre, — was that da Timanthes? Sein Gemälde von der Opferung der Iphigenia, in welchem er allen Umstehenden

leager gleich darneben zeigt. Was Spence zu Furien macht, hält Montfaucon für Parzen, (Antiqu. expl. T. I. p. 162.) den Kopf auf der Scheibe ausgenommen, den er gleichfalls für eine Furie ausgiebt. Bellori selbst (Admirand. Tab. 77.) läßt es unentschieden, ob es Parzen oder Furien sind. Ein Oder, welches genugsam zeiget, daß sie weder das eine noch das andere sind. Auch Montfaucons übrige Auslegung sollte genauer seyn. Die Weibsperson, welche neben dem Bette sich auf den Ellbogen stützet, hätte er Cassandra und nicht Atalanta nennen sollen. Atalanta ist die, welche mit dem Rücken gegen das Bette gekehret, in einer traurigen Stellung sitzet. Der Künstler hat sie mit vielem Verstande von der Familie abgewendet, weil sie nur die Geliebte, nicht die Gemahlin des Meleagers war, und ihre Betrübniß über ein Unglück, das sie selbst unschuldiger Weise veranlasset hatte, die Anverwandten erbittern mußte.

den ihnen eigenthümlich zukommenden Grad der Traurigkeit ertheilte, das Geſicht des Vaters aber, welches den allerhöchſten hätte zeigen ſollen, verhüllete, iſt bekannt, und es ſind viel artige Dinge darüber geſagt worden. Er hatte ſich, ſagt dieſer, *) in den traurigen Phyſiognomien ſo erſchöpft, daß er dem Vater eine noch traurigere geben zu können verzweifelte. Er bekannte dadurch, ſagt jener, **) daß der Schmerz eines Vaters bey dergleichen Vorfällen über allen Ausdruck ſey. Ich für mein Theil ſehe hier weder die Unvermögenheit des Künſtlers, noch die Unvermögenheit der Kunſt. Mit dem Grade des Affects verſtärken ſich auch die ihm

*) Plinius lib. XXXV. Sect. 35. Cum moeſtos pinxiſſet omnes, praecipue patruum, & triſtitiae omnem imaginem conſumpſiſſet, patris ipſius vultum velavit, quem digne non poterat oſtendere.

**) Summi moeroris acerbitatem arte exprimi non poſſe confeſſus eſt. Valerius Maximus lib. VIII. cap. II.

entſprechenden Züge des Geſichts; der höchſte Grad hat die allerentſchiedenſten Züge, und nichts iſt der Kunſt leichter, als dieſe auszudrücken. Aber Timanthes kannte die Grenzen, welche die Grazien ſeiner Kunſt ſetzen. Er wußte, daß ſich der Jammer, welcher dem Agamemnon als Vater zukam, durch Verzerrungen äußert, die allezeit häßlich ſind. So weit ſich Schönheit und Würde mit dem Ausdrucke verbinden ließ, ſo weit trieb er ihn. Das häßliche wäre er gern übergangen, hätte er gern gelindert; aber da ihm ſeine Compoſition beydes nicht erlaubte, was blieb ihm anders übrig, als es zu verhüllen? — Was er nicht malen durfte, ließ er errathen. Kurz, dieſe Verhüllung iſt ein Opfer, das der Künſtler der Schönheit brachte. Sie iſt ein Beyſpiel, nicht wie man den Ausdruck über die Schranken der Kunſt treiben, ſondern wie man ihn dem erſten Geſetze der Kunſt, dem Geſetze der Schönheit, unterwerfen ſoll.

Und dieſes nun auf den Laokoon angewendet, ſo iſt die Urſache klar, die ich ſuche. Der Meiſter arbeitete auf die höchſte Schönheit, unter

den angenommenen Umſtänden des körperlichen Schmerzes. Dieſer, in aller ſeiner entſtellenden Heftigkeit, war mit jener nicht zu verbinden. Er mußte ihn alſo herabſetzen; er mußte Schreyen in Seufzen mildern; nicht weil das Schreyen eine unedle Seele verräth, ſondern weil es das Geſicht auf eine ekelhafte Weiſe verſtellet. Denn man reiße dem Laokoon in Gedanken nur den Mund auf, und urtheile. Man laſſe ihn ſchreyen, und ſehe. Es war eine Bildung, die Mitleid einflößte, weil ſie Schönheit und Schmerz zugleich zeigte; nun iſt es eine häßliche, eine abſcheuliche Bildung geworden, von der man gern ſein Geſicht verwendet, weil der Anblick des Schmerzes Unluſt erregt, ohne daß die Schönheit des leidenden Gegenſtandes dieſe Unluſt in das ſüße Gefühl des Mitleids verwandeln kann.

Die bloße weite Oeffnung des Mundes — bey Seite geſetzt, wie gewaltſam und ekel auch die übrigen Theile des Geſichts dadurch verzerret und verſchoben werden — iſt in der Malerey ein Fleck, und in der Bildhauerey eine Ver-

tiefung, welche die widrigſte Wirkung von der Welt thut. Montfaucon bewies wenig Geſchmack, als er einen alten bärtigen Kopf, mit aufgeriſſenem Munde, für einen Orakel ertheilenden Jupiter ausgab *). Muß ein Gott ſchreyen, wenn er die Zukunft eröffnet? Würde ein gefälliger Umriß des Mundes ſeine Rede verdächtig machen? Auch glaube ich es dem Valerius nicht, daß Ajax in dem nur gedachten Gemälde des Timanthes ſollte geſchrien haben**). Weit ſchlechtere Meiſter aus den Zeiten der

*) Antiquit. expl. T. I. p. 50.

**) Er giebt nehmlich die von dem Timanthes wirklich ausgedrückten Grade der Traurigkeit ſo an: Calchantem triſtem, moeſtum Ulyſſem, clamantem Ajacem, lamentantem Menelaum — Der Schreyer Ajax müßte eine häßliche Figur geweſen ſeyn; und da weder Cicero noch Quintilian in ihren Beſchreibungen dieſes Gemäldes ſeiner gedenken, ſo werde ich ihn um ſo viel eher für einen Zuſatz halten dürfen, mit dem es Valerius aus ſeinem Kopfe bereichern wollen.

ſchon verfallenen Kunſt, laſſen auch nicht einmal die wildeſten Barbaren, wenn ſie unter dem Schwerdte des Siegers Schrecken und Todesangſt ergreift, den Mund bis zum Schreyen öffnen *).

Es iſt gewiß, daß dieſe Herabſetzung des äußerſten körperlichen Schmerzes auf einen niedrigern Grad von Gefühl, an mehrern alten Kunſtwerken ſichtbar geweſen. Der leidende Herkules in dem vergifteten Gewande, von der Hand eines alten unbekannten Meiſters, war nicht der Sophokleiſche, der ſo gräßlich ſchrie, daß die Lokriſchen Felſen und die Euböiſchen Vorgebirge davon ertönten. Er war mehr finſter, als wild. **) Der Philoktet des Pythagoras Leontinus ſchien dem Betrachter ſeinen Schmerz mitzutheilen, welche Wirkung der geringſte gräßliche Zug verhindert hätte. Man dürfte fragen, woher ich wiſſe, daß dieſer Mei-

*) Bellori Admiranda. Tab. XI. XII.

**) Plinius libr. XXXIV. ſect. 19.

ſter eine Bildſäule des Philoktet gemacht habe? Aus einer Stelle des Plinius, die meine Verbeſſerung nicht erwartet haben ſollte, ſo offenbar verfälſcht oder verſtümmelt iſt ſie *).

*) Eundem, nehmlich den Miro, lieſet man bey dem Plinius (lib. XXXIV. ſect. 19.) vicit & Pythagoras Leontinus, qui fecit ſtadiodromon Aſtylon, qui Olympiae oſtenditur: & Libyn puerum tenentem tabulam, eodem loco, & mala ferentem nudum. Syracuſis autem claudicantem: cujus hulceris dolorem ſentire etiam ſpectantes videntur. Man erwäge die letzten Worte etwas genauer. Wird nicht darin offenbar von einer Perſon geſprochen, die wegen eines ſchmerzhaften Geſchwüres überall bekannt iſt? Cujus hulceris u. ſ. w. Und dieſes cujus ſollte auf das bloße claudicantem, und das claudicantem vielleicht auf das noch entferntere puerum gehen? Niemand hatte mehr Recht, wegen eines ſolchen Geſchwüres bekannter zu ſeyn, als Philoktet. Ich leſe alſo anſtatt claudicantem, Philoctetem, oder halte wenigſtens dafür, daß das letztere durch das erſtere gleichlautende Wort ver-

III.

Aber, wie schon gedacht, die Kunst hat in den neuern Zeiten ungleich weitere Grenzen erhalten. Ihre Nachahmung, sagt man, erstrecke sich auf die ganze sichtbare Natur, von welcher das Schöne nur ein kleiner Theil ist. Wahrheit und Ausdruck sey ihr erstes Gesetz; und wie die Natur selbst die Schönheit höhern Absichten jederzeit aufopfere, so müsse sie auch der Künstler seiner allgemeinen Bestimmung unterordnen, und ihr nicht weiter nachgehen, als es Wahrheit und Ausdruck erlauben. Genug, daß durch Wahrheit und Ausdruck das Häßlichste der Natur in ein Schönes der Kunst verwandelt werde.

drungen worden, und man beydes zusammen Philoctetem claudicantem lesen müsse. Sophokles läßt ihn στιβον κατ' ἀναγκαν ἑρπειν, und es mußte ein Hinken verursachen, daß er auf den kranken Fuß weniger herzhaft auftreten konnte.

Gesetzt, man wollte diese Begriffe vors erste unbestritten in ihrem Werthe oder Unwerthe lassen; sollten nicht andere von ihnen unabhängige Betrachtungen zu machen seyn, warum dem ohngeachtet der Künstler in dem Ausdrucke Maaß halten, und ihn nie aus dem höchsten Punkte der Handlung nehmen müsse.

Ich glaube der einzige Augenblick, an den die materiellen Schranken der Kunst alle ihre Nachahmungen binden, wird auf dergleichen Betrachtungen leiten.

Kann der Künstler von der immer veränderlichen Natur nie mehr als einen einzigen Augenblick, und der Maler insbesondere diesen einzigen Augenblick auch nur aus einem einzigen Gesichtspunkte, brauchen; sind aber ihre Werke gemacht, nicht bloß erblickt, sondern betrachtet zu werden, lange und wiederholtermaßen betrachtet zu werden: so ist es gewiß, daß jener einzige Augenblick und einzige Gesichtspunkt dieses einzigen Augenblickes, nicht fruchtbar genug gewählet werden kann. Dasjenige aber nur allein ist fruchtbar, was der Einbildungskraft

freyes Spiel läßt. Je mehr wir sehen, desto mehr müssen wir hinzu denken können. Je mehr wir darzu denken, desto mehr müssen wir zu sehen glauben. In dem ganzen Verfolge eines Affects ist aber kein Augenblick, der diesen Vortheil weniger hat, als die höchste Staffel desselben. Ueber ihr ist weiter nichts, und dem Auge das Aeußerste zeigen, heißt der Phantasie die Flügel binden, und sie nöthigen, da sie über den sinnlichen Eindruck nicht hinaus kann, sich unter ihm mit schwächern Bildern zu beschäftigen, über die sie die sichtbare Fülle des Ausdrucks als ihre Grenzen scheuet. Wenn Laokoon also seufzet, so kann ihn die Einbildungskraft schreyen hören; wenn er aber schreyet, so kann sie von dieser Vorstellung weder eine Stuffe höher, noch eine Stuffe tiefer steigen, ohne ihn in einem leidlichern, folglich uninteressantern Zustande zu erblicken. Sie hört ihn erst ächzen, oder sie sieht ihn schon todt.

Ferner. Erhält dieser einzige Augenblick durch die Kunst eine unveränderliche Dauer; so muß er nichts ausdrücken, was sich nicht an-

Gesetzt, man wollte diese Begriffe vors erste unbestritten in ihrem Werthe oder Unwerthe lassen; sollten nicht andere von ihnen unabhängige Betrachtungen zu machen seyn, warum dem ohngeachtet der Künstler in dem Ausdrucke Maaß halten, und ihn nie aus dem höchsten Punkte der Handlung nehmen müsse.

Ich glaube der einzige Augenblick, an den die materiellen Schranken der Kunst alle ihre Nachahmungen binden, wird auf dergleichen Betrachtungen leiten.

Kann der Künstler von der immer veränderlichen Natur nie mehr als einen einzigen Augenblick, und der Maler insbesondere diesen einzigen Augenblick auch nur aus einem einzigen Gesichtspunkte, brauchen; sind aber ihre Werke gemacht, nicht bloß erblickt, sondern betrachtet zu werden, lange und wiederholtermaßen betrachtet zu werden: so ist es gewiß, daß jener einzige Augenblick und einzige Gesichtspunkt dieses einzigen Augenblickes, nicht fruchtbar genug gewählet werden kann. Dasjenige aber nur allein ist fruchtbar, was der Einbildungskraft

freyes Spiel läßt. Je mehr wir sehen, desto mehr müssen wir hinzu denken können. Je mehr wir darzu denken, desto mehr müssen wir zu sehen glauben. In dem ganzen Verfolge eines Affects ist aber kein Augenblick, der diesen Vortheil weniger hat, als die höchste Staffel desselben. Ueber ihr ist weiter nichts, und dem Auge das Aeußerste zeigen, heißt der Phantasie die Flügel binden, und sie nöthigen, da sie über den sinnlichen Eindruck nicht hinaus kann, sich unter ihm mit schwächern Bildern zu beschäftigen, über die sie die sichtbare Fülle des Ausdrucks als ihre Grenzen scheuet. Wenn Laokoon also seufzet, so kann ihn die Einbildungskraft schreyen hören; wenn er aber schreyet, so kann sie von dieser Vorstellung weder eine Stuffe höher, noch eine Stuffe tiefer steigen, ohne ihn in einem leidlichern, folglich uninteressantern Zustande zu erblicken. Sie hört ihn erst ächzen, oder sie sieht ihn schon todt.

Ferner. Erhält dieser einzige Augenblick durch die Kunst eine unveränderliche Dauer; so muß er nichts ausdrücken, was sich nicht an-

ders als tranſitoriſch denken läßt. Alle Erſcheinungen, zu deren Weſen wir es nach unſern Begriffen rechnen, daß ſie plötzlich ausbrechen und plötzlich verſchwinden, daß ſie das, was ſie ſind, nur einen Augenblick ſeyn können; alle ſolche Erſcheinungen, ſie mögen angenehm oder ſchrecklich ſeyn, erhalten durch die Verlängerung der Kunſt ein ſo widernatürliches Anſehen, daß mit jeder wiederholten Erblickung der Eindruck ſchwächer wird, und uns endlich vor dem ganzen Gegenſtande ekelt oder grauet. La Metrie, der ſich als einen zweyten Demokrit malen und ſtechen laſſen, lacht nur die erſten male, die man ihn ſieht. Betrachtet ihn öfter, und er wird aus einem Philoſophen ein Geck; aus ſeinem Lachen wird ein Grinſen. So auch mit dem Schreyen. Der heftige Schmerz, welcher das Schreyen auspreſſet, läßt entweder bald nach, oder zerſtöret das leidende Subject. Wenn alſo auch der geduldigſte ſtandhafteſte Mann ſchreyet, ſo ſchreyet er doch nicht unabläßlich. Und nur dieſes ſcheinbare Unabläßliche in der materiellen Nachahmung der Kunſt iſt es,

was ſein Schreyen zu weibiſchem Unvermögen, zu kindiſcher Unleidlichkeit machen würde. Dieſes wenigſtens mußte der Künſtler des Laokoons vermeiden, hätte ſchon das Schreyen der Schönheit nicht geſchadet, wäre es auch ſeiner Kunſt ſchon erlaubt geweſen, Leiden ohne Schönheit auszudrücken.

Unter den alten Malern ſcheinet Timomachus Vorwürfe des äußerſten Affekts am liebſten gewählet zu haben. Sein raſender Ajax, ſeine Kindermörderin Medea, waren berühmte Gemälde. Aber aus den Beſchreibungen, die wir von ihnen haben, erhellet, daß er jenen Punkt, in welchem der Betrachter das Aeußerſte nicht ſowohl erblickt, als hinzu denkt, jene Erſcheinung, mit der wir den Begriff des Tranſitoriſchen nicht ſo nothwendig verbinden, daß uns die Verlängerung derſelben in der Kunſt mißfallen ſollte, vortrefflich verſtanden und mit einander zu verbinden gewußt hat. Die Medea hatte er nicht in dem Augenblicke genommen, in welchem ſie ihre Kinder wirklich ermordet; ſondern einige Augenblicke zuvor, da die

mütterliche Liebe noch mit der Eifersucht kämpfet. Wir sehen das Ende dieses Kampfes voraus. Wir zittern voraus, nun bald bloß die grausame Medea zu erblicken, und unsere Einbildungskraft gehet weit über alles hinweg, was uns der Maler in diesem schrecklichen Augenblicke zeigen könnte. Aber eben darum beleidiget uns die in der Kunst fortdauernde Unentschlossenheit der Medea so wenig, daß wir vielmehr wünschen, es wäre in der Natur selbst dabey geblieben, der Streit der Leidenschaften hätte sich nie entschieden, oder hätte wenigstens so lange angehalten, bis Zeit und Ueberlegung die Wuth entkräften und den mütterlichen Empfindungen den Sieg versichern können. Auch hat dem Timomachus diese seine Weisheit große und häufige Lobsprüche zugezogen, und ihn weit über einen andern unbekannten Maler erhoben, der unverständig genug gewesen war, die Medea in ihrer höchsten Raserey zu zeigen, und so diesem flüchtig überhingehenden Grade der äußersten Raserey eine Dauer zu geben, die alle

Natur empöret. Der Dichter *), der ihn desfalls tadelt, sagt daher sehr sinnreich, indem er das Bild selbst anredet: „Dürstest du denn beständig nach dem Blute deiner Kinder? Ist „denn immer ein neuer Jason, immer eine „neue Creusa da, die dich unaufhörlich erbittern?" — Zum Henker mit dir auch im Gemälde! setzt er voller Verdruß hinzu.

Von dem rasenden Ajax des Timomachus läßt sich aus der Nachricht des Philostrats urtheilen *). Ajax erschien nicht, wie er unter den Heerden wüthet, und Rinder und Böcke für Menschen fesselt und mordet. Sondern der Meister zeigte ihn, wie er nach diesen wahnwitzigen Heldenthaten ermattet da sitzt, und den Anschlag fasset, sich selbst umzubringen. Und das ist wirklich der rasende Ajax; nicht weil er

*) Philippus (Anthol. lib. IV. cap. 9. ep. 10.)
Ἀιει γαρ διψας βρεφεων φονον. ἡ τις Ιησων
Δευτερος, ἡ Γλαυκη τις παλι σοι προφασις;
Ἐῤῥε και εν κηρω παιδοκτονε —

*) Vita Apoll. lib. II. cap. 22.

eben itzt raſet, ſondern weil man ſiehet, daß er geraſet hat; weil man die Größe ſeiner Raſerey am lebhafteſten aus der verzweiflungsvollen Scham abnimmt, die er nun ſelbſt darüber empfindet. Man ſiehet den Sturm in den Trümmern und Leichen, die er an das Land geworfen.

IV.

Ich überſehe die angeführten Urſachen, warum der Meiſter des Laokoon in dem Ausdrucke des körperlichen Schmerzes Maaß halten müſſen, und finde, daß ſie alleſamt von der eigenen Beſchaffenheit der Kunſt, und von derſelben nothwendigen Schranken und Bedürfniſſen hergenommen ſind. Schwerlich dürfte ſich alſo wohl itzgend eine derſelben auf die Poeſie anwenden laſſen.

Ohne hier zu unterſuchen, wie weit es dem Dichter gelingen kann, körperliche Schönheit zu ſchildern: ſo iſt ſo viel unſtreitig, daß, da das

ganze

ganze unermeßliche Reich der Vollkommenheit ſeiner Nachahmung offen ſtehet, die ſichtbare Hülle, unter welcher Vollkommenheit zu Schönheit wird, nur eines von den geringſten Mitteln ſeyn kann, durch die er uns für ſeine Perſonen zu intereſſiren weiß. Oft vernachläſſiget er dieſes Mittel gänzlich; verſichert, daß wenn ſein Held unſere Gewogenheit gewonnen, uns deſſen edlere Eigenſchaften entweder ſo beſchäftigen, daß wir an die körperliche Geſtalt gar nicht denken, oder, wenn wir daran denken, uns ſo beſtechen, daß wir ihm von ſelbſt, wo nicht eine ſchöne, doch eine gleichgültige ertheilen. Am wenigſten wird er bey jedem einzeln Zuge, der nicht ausdrücklich für das Geſicht beſtimmet iſt, ſeine Rückſicht dennoch auf dieſen Sinn nehmen dürfen. Wenn Virgils Laokoon ſchreyet, wem fällt es dabey ein, daß ein groſſes Maul zum Schreyen nöthig iſt, und daß dieſes große Maul häßlich läßt? Genug, daß clamores horrendos ad ſidera tollit ein erhabener Zug für das Gehör iſt, mag er doch für das Geſicht ſeyn, was er will. Wer hier ein

ſchönes Bild verlangt, auf den hat der Dichter ſeinen ganzen Eindruck verfehlt.

Nichts nöthiget hiernächſt den Dichter, ſein Gemälde in einen einzigen Augenblick zu concentriren. Er nimmt jede ſeiner Handlungen, wenn er will, bey ihrem Urſprunge auf, und führet ſie durch alle mögliche Abänderungen bis zu ihrer Endſchaft. Jede dieſer Abänderungen, die dem Künſtler ein ganzes beſonderes Stück koſten würde, koſtet ihm einen einzigen Zug; und würde dieſer Zug, für ſich betrachtet, die Einbildung des Zuhörers beleidigen, ſo war er entweder durch das Vorhergehende ſo vorbereitet, oder wird durch das Folgende ſo gemildert und vergütet, daß er ſeinen einzeln Eindruck verlieret, und in der Verbindung die trefflichſte Wirkung von der Welt thut. Wäre es alſo auch wirklich einem Manne unanſtändig, in der Heftigkeit des Schmerzes zu ſchreyen; was kann dieſe kleine überhingehende Unanſtändigkeit demjenigen bey uns für Nachtheil bringen, deſſen andere Tugenden uns ſchon für ihn eingenommen haben? Virgils Laokoon ſchreyet, aber

dieſer ſchreyende Laokoon iſt eben derjenige, den wir bereits als den vorſichtigſten Patrioten, als den wärmſten Vater, kennen und lieben. Wir beziehen ſein Schreyen nicht auf ſeinen Charakter, ſondern lediglich auf ſein unerträgliches Leiden. Dieſes allein hören wir in ſeinem Schreyen; und der Dichter konnte es uns durch dieſes Schreyen allein ſinnlich machen.

Wer tadelt ihn alſo noch? Wer muß nicht vielmehr bekennen: wenn der Künſtler wohl that, daß er den Laokoon nicht ſchreyen ließ, ſo that der Dichter eben ſo wohl, daß er ihn ſchreyen ließ?

Aber Virgil iſt hier bloß ein erzählender Dichter. Wird in ſeiner Rechtfertigung auch der dramatiſche Dichter mit begriffen ſeyn? Einen andern Eindruck macht die Erzählung von jemandes Geſchrey; einen andern dieſes Geſchrey ſelbſt. Das Drama, welches für die lebendige Malerey des Schauſpielers beſtimmt iſt, dürfte vielleicht eben deswegen ſich an die Geſetze der materiellen Malerey ſtrenger halten müſſen. In ihm glauben wir nicht bloß einen

schreyenden Philoktet zu sehen und zu hören; wir hören und sehen wirklich schreyen. Je näher der Schauspieler der Natur kömmt, desto empfindlicher müssen unsere Augen und Ohren beleidiget werden; denn es ist unwidersprechlich, daß sie es in der Natur werden, wenn wir so laute und heftige Aeußerungen des Schmerzes vernehmen. Zudem ist der körperliche Schmerz überhaupt des Mitleidens nicht fähig, welches andere Uebel erwecken. Unsere Einbildung kann zu wenig in ihm unterscheiden, als daß die bloße Erblickung desselben etwas von einem gleichmäßigen Gefühl in uns hervor zu bringen vermöchte. Sophokles könnte daher leicht nicht einen bloß willkührlichen, sondern in dem Wesen unserer Empfindungen selbst gegründeten Anstand übertreten haben, wenn er den Philoktet und Herkules so winseln und weinen, so schreyen und brüllen läßt. Die Umstehenden können unmöglich so viel Antheil an ihrem Leiden nehmen, als diese ungemäßigten Ausbrüche zu erfordern scheinen. Sie werden uns Zuschauern vergleichungsweise kalt vorkom-

men, und dennoch können wir ihr Mitleiden nicht wohl anders, als wie das Maaß des unsrigen betrachten. Hierzu füge man, daß der Schauspieler die Vorstellung des körperlichen Schmerzes schwerlich oder gar nicht bis zur Illusion treiben kann: und wer weiß, ob die neuern dramatischen Dichter nicht eher zu loben, als zu tadeln sind, daß sie diese Klippe entweder ganz und gar vermieden, oder doch nur mit einem leichten Kahne umfahren haben.

Wie manches würde in der Theorie unwidersprechlich scheinen, wenn es dem Genie nicht gelungen wäre, das Widerspiel durch die That zu erweisen. Alle diese Betrachtungen sind nicht ungegründet, und doch bleibet Philoktet eines von den Meisterstücken der Bühne. Denn ein Theil derselben trift den Sophokles nicht eigentlich, und nur indem er sich über den andern Theil hinwegsetzet, hat er Schönheiten erreicht, von welchen dem furchtsamen Kunstrichter, ohne dieses Beyspiel, nie träumen würde. Folgende Anmerkungen werden es näher zeigen.

1. Wie wunderbar hat der Dichter die Idee des körperlichen Schmerzes zu verstärken und zu erweitern gewußt! Er wählte eine Wunde — (denn auch die Umstände der Geschichte kann man betrachten, als ob sie von seiner Wahl abgehangen hätten, in so fern er nehmlich die ganze Geschichte, eben dieser ihm vortheilhaften Umstände wegen, wählte) — er wählte, sage ich, eine Wunde und nicht eine innerliche Krankheit; weil sich von jener eine lebhaftere Vorstellung machen läßt, als von dieser, wenn sie auch noch so schmerzlich ist. Die innere sympathetische Gluth, welche den Meleager verzehrte, als ihn seine Mutter in dem fatalen Brande ihrer schwesterlichen Wuth aufopferte, würde daher weniger theatralisch seyn, als eine Wunde. Und diese Wunde war ein göttliches Strafgericht. Ein mehr als natürliches Gift tobte unaufhörlich darin, und nur ein stärkerer Anfall von Schmerzen hatte seine gesetzte Zeit, nach welchem jedesmal der Unglückliche in einen betäubenden Schlaf verfiel, in welchem sich seine erschöpfte Natur erholen mußte, den nehmlichen

Weg des Leidens wieder antreten zu können. Chateaubrun läßt ihn bloß von dem vergifteten Pfeile eines Trojaners verwundet seyn. Was kann man sich von einem so gewöhnlichen Zufalle außerordentliches versprechen? Ihm war in den alten Kriegen ein jeder ausgesetzt? wie kam es, daß er nur bey dem Philoktet so schreckliche Folgen hatte? Ein natürliches Gift, das neun ganzer Jahre wirket, ohne zu tödten, ist noch dazu weit unwahrscheinlicher, als alle das fabelhafte Wunderbare, womit es der Grieche ausgerüstet hat.

2. So groß und schrecklich er aber auch die körperlichen Schmerzen seines Helden machte, so fühlte er es doch sehr wohl, daß sie allein nicht hinreichend wären, einen merklichen Grad des Mitleids zu erregen. Er verband sie daher mit andern Uebeln, die gleichfalls für sich betrachtet nicht besonders rühren konnten, die aber durch diese Verbindung einen eben so melancholischen Anstrich erhielten, als sie den körperlichen Schmerzen hinwiederum mittheilten. Diese Uebel waren, völlige Beraubung der

menschlichen Gesellschaft, Hunger und alle Unbequemlichkeiten des Lebens, welchen man unter einem rauhen Himmel in jener Beraubung ausgesetzet ist *). Man denke sich einen Men-

*) Wenn der Chor das Elend des Philoktet in dieser Verbindung betrachtet, so scheinet ihn die hülflose Einsamkeit desselben ganz besonders zu rühren. In jedem Worte hören wir den geselligen Griechen. Ueber eine von den hieher gehörigen Stellen habe ich indeß meinen Zweifel. Sie ist die: (v. 201. 205.)

Ἵν' αὐτος ἦν προσηρος, οὐκ ἔχων βασιν,
Οὐδε τιν' ἐγχωρων,
Κακογειτονα παρ' ᾧ στονον ἀντιτυπον
Βαρυβρωτ' ἀποκλαυ-
σειεν αἱματηρον.

Die gemeine Winshemsche Uebersetzung giebt dieses so:

Ventis expositus & pedibus captus
Nullum cohabitatorem
Nec vicinum ullum saltem malum habens,
apud quem gemitum mutuum

ſchen in dieſen Umſtänden, man gebe ihm aber Geſundheit, und Kräfte, und Induſtrie, und

Gravemque ac cruentum
Ederet.

Hiervon weicht die interpolirte Ueberſetzung des Th. Johnſon nur in den Worten ab:

Ubi ipſe ventis erat expoſitus, firmum gradum non habens,
Nec quenquam indigenarum,
Nec malum vicinum, apud quem ploraret
Vehementer edacem
Sanguineum morbum, mutuo gemitu.

Man ſollte glauben, er habe dieſe veränderten Worte aus der gebundenen Ueberſetzung des Thomas Naogeorgus entlehnet. Denn dieſer (ſein Werk iſt ſehr ſelten, und Fabricius ſelbſt hat es nur aus dem Oporiſchen Bücherverzeichniſſe gekannt) drückt ſich ſo aus:

— ubi expoſitus fuit
Ventis ipſe, gradum firmum haud habens,
Nec quenquam indigenam, nec vel malum
Vicinum, ploraret apud quem

es ist ein Robinson Crusoe, der auf unser Mitleid wenig Anspruch macht, ob uns gleich sein

> Vehementet edacem atque cruentum
> Morbum mutuo.

Wenn diese Uebersetzungen ihre Richtigkeit haben, so sagt der Chor das Stärkste, was man nur immer zum Lobe der menschlichen Gesellschaft sagen kann: Der Elende hat keinen Menschen um sich; er weiß von keinem freundlichen Nachbar; zu glücklich, wenn er auch nur einen bösen Nachbar hätte! Thomson würde sodann diese Stelle vielleicht vor Augen gehabt haben, wenn er den gleichfalls in eine wüste Insel von Bösewichtern ausgesetzten Melisander sagen läßt:

> Cast on the wildest of the Cyclad Isles
> Where never human foot had mark'd the shore
> These ruffians left me — yet believe me, Arcas,
> Such is the rooted love we bear mankind,
> All ruffians as they were, I never heard
> A sound so dismal as their parting oars.

Schicksal sonst gar nicht gleichgültig ist. Denn wir sind selten mit der menschlichen Gesellschaft

Auch ihm wäre die Gesellschaft von Bösewichtern lieber gewesen, als gar keine. Ein großer vortrefflicher Sinn! Wenn es nur gewiß wäre, daß Sophokles auch wirklich so etwas gesagt hätte. Aber ich muß ungern bekennen, daß ich nichts dergleichen bey ihm finde: es wäre denn, daß ich lieber mit den Augen des alten Scholiasten, als mit meinen eigenen sehen wollte, welcher die Worte des Dichters so umschreibt: Οὐ μονον ὁπου καλον ὐκ εἰχε τινα των ἐγχωριων γειτονα, ἀλλα ὐδε κακον, παρ' ὑ ἀμοιβαιον λογον ςεναζων ἀκουσετε. Wie dieser Auslegung die angeführten Uebersetzer gefolgt sind, so hat sich auch eben sowohl Brumoy, als unser neuer deutscher Uebersetzer daran gehalten. Jener sagt, sans société, même importune; und dieser „jeder Gesellschaft, auch der beschwerlichsten beraubet." Meine Gründe, warum ich von ihnen allen abgehen muß, sind diese. Erstlich ist es offenbar, daß wenn κακογειτονα von τιν' ἐγχωρων getrennet werden, und ein besonderes

so zufrieden, daß uns die Ruhe, die wir außer derselben genießen, nicht sehr reitzend dünken

Glied ausmachen sollte, die Partikel ἐδ. vor κακογειτονα nothwendig wiederholt seyn müßte. Da sie es aber nicht ist, so ist es eben so offenbar, daß κακογειτονα zu τινα gehöret und das Komma nach ἐγχωρειν wegfallen muß. Dieses Komma hat sich aus der Uebersetzung eingeschlichen, wie ich denn wirklich finde, daß es einige ganz griechische Ausgaben (z. E. die Wittenbergische von 1585 in 8, welche dem Fabricius völlig unbekannt geblieben) auch gar nicht haben, und es erst, wie gehörig, nach κακογειτονα setzen. Zweytens, ist das wohl ein böser Nachbar, von dem wir wir uns τοτον ἀντιτυπον, ἀμοιβαιον, wie es der Scholiast erklärt, versprechen können? Wechselsweise mit uns seufzen, ist die Eigenschaft eines Freundes, nicht aber eines Feindes. Kurz also: man hat das Wort κακογειτονα unrecht verstanden; man hat angenommen, daß es aus dem Adjectivo κακος zusammengesetzt sey, und es ist aus dem Sub-

ſollte, beſonders unter der Vorſtellung, welche jedem Individuum ſchmeichelt, daß es fremden

ſtantivo το κακον zuſammengeſetzt; man hat es durch einen böſen Nachbar erklärt, und hätte es durch einen Nachbar des Böſen erklären ſollen. So wie κακομαντις nicht einen böſen, das iſt, falſchen, unwahren Propheten, ſondern einen Propheten des Böſen, κακοτεχνος nicht einen böſen, ungeſchickten Künſtler, ſondern einen Künſtler im Böſen bedeuten. Unter einem Nachbar des Böſen verſteht der Dichter aber denjenigen, welcher entweder mit gleichen Unfällen, als wir, behaftet iſt, oder aus Freundſchaft an unſern Unfällen Antheil nimmt; ſo daß die ganzen Worte οὐδ' ἐχων τιν' ἐγχωρων κακογειτονα bloß durch neque quenquam indigenarum mali ſocium habens zu überſetzen ſind. Der neue Engliſche Ueberſetzer des Sophokles, Thomas Franklin, kann nicht anders als meiner Meynung geweſen ſeyn, indem er den böſen Nachbar in κακογειτων auch nicht findet, ſon-

Beiſtandes nach und nach kann entbehren lernen. Auf der andern Seite gebe man einem Menſchen die ſchmerzlichſte unheilbarſte Krankheit; aber man denke ihn zugleich von gefälligen Freunden umgeben, die ihn an nichts Mangel leiden laſſen, die ſein Uebel, ſo viel in ihren Kräften ſtehet, erleichtern, gegen die er unverholen klagen und jammern darf: unſtreitig werden wir Mitleid mit ihm haben, aber dieſes Mitleid dauert nicht in die Länge, endlich zucken wir die Achſel, und verweiſen ihn zur Geduld. Nur wenn beyde Fälle zuſammen kommen, wenn der Einſame auch ſeines Körpers nicht mächtig iſt, wenn dem Kranken eben ſo wenig jemand anders hilft, als er ſich ſelbſt helfen kann, und ſeine Klagen in der öden Luft verfliegen: alsdann ſehen wir alles Elend, was die menſchliche Natur treffen kann, über den

dern es bloß durch fellow - mourner überſetzet:

Expos'd to the incliment skies,
Deſerted and forlorn he lyes,
No friend nor fellow-mourner there,
To ſooth his ſorrow, and divide his care.

Unglücklichen zusammen schlagen, und jeder flüchtige Gedanke, mit dem wir uns an seiner Stelle denken, erreget Schaudern und Entsetzen. Wir erblicken nichts als die Verzweiflung in ihrer schrecklichsten Gestalt vor uns, und kein Mitleid ist stärker, keines zerschmelzet mehr die ganze Seele, als das, welches sich mit Vorstellungen der Verzweiflung mischet. Von dieser Art ist das Mitleid, welches wir für den Philoktet empfinden, und in dem Augenblicke am stärksten empfinden, wenn wir ihn auch seines Bogens beraubt sehen, des einzigen, was ihm sein kümmerliches Leben erhalten mußte. — O des Franzosen, der keinen Verstand, dieses zu überlegen, kein Herz, dieses zu fühlen, gehabt hat! Oder, wenn er es gehabt hat, der klein genug war, dem armseligen Geschmacke seiner Nation alles dieses aufzuopfern! Chataubrun giebt dem Philoktet Gesellschaft. Er läßt eine Prinzessin Tochter zu ihm in die wüste Insel kommen. Und auch diese ist nicht allein, sondern hat ihre Hofmeisterin bey sich; ein Ding, von dem ich nicht weiß, ob es die

Prinzessin oder der Dichter nöthiger gebraucht hat. Das ganze vortreffliche Spiel mit dem Bogen hat er weggelassen. Dafür läßt er schöne Augen spielen. Freylich würden Pfeil und Bogen der französischen Heldenjugend sehr lustig vorgekommen seyn. Nichts hingegen ist ernsthafter als der Zorn schöner Augen. Der Grieche martert uns mit der gräulichen Besorgung, der arme Philoktet werde ohne seinen Bogen auf der wüsten Insel bleiben und elendiglich umkommen müssen. Der Franzose weiß einen gewissern Weg zu unsern Herzen: er läßt uns fürchten, der Sohn des Achilles werde ohne seine Prinzessin abziehen müssen. Dieses hießen denn auch die Pariser Kunstrichter, über die Alten triumphiren, und einer schlug vor, das Chataubrunsche Stück la Difficulté vaincue zu benennen *).

3. Nach der Wirkung des Ganzen betrachte man die einzeln Scenen, in welchen Philoktet nicht

*) Mercure de France, Avril 1755. p. 177.

nicht mehr der verlaſſene Kranke iſt; wo er Hoffnung hat, nun bald die troſtloſe Einöde zu verlaſſen und wieder in ſein Reich zu gelangen; wo ſich alſo ſein ganzes Unglück auf die ſchmerzliche Wunde einſchränkt. Er wimmert, er ſchreyet, er bekömmt die gräßlichſten Zuckungen. Hierwider gehet eigentlich der Einwurf des beleidigten Anſtandes. Es iſt ein Engländer, welcher dieſen Einwurf macht; ein Mann alſo, bey welchem man nicht leicht eine falſche Delicateſſe argwohnen darf. Wie ſchon berührt, ſo giebt er ihm auch einen ſehr guten Grund. Alle Empfindungen und Leidenſchaften, ſagt er, mit welchen andere nur ſehr wenig ſympathiſiren können, werden anſtößig, wenn man ſie zu heftig ausdrückt *). „Aus „dieſem Grunde iſt nichts unanſtändiger, und „einem Manne unwürdiger, als wenn er den „Schmerz, auch den allerheftigſten, nicht mit „Geduld ertragen kann, ſondern weinet und

*) Adam Smith, in ſeiner Theorie der moraliſchen Empfindungen, 2 Abſch. 1 Kap.

„schreyet. Zwar giebt es eine Sympathie mit „dem körperlichen Schmerze. Wenn wir se„hen, daß jemand einen Schlag auf den Arm „oder das Schienbein bekommen soll, so fahren „wir natürlicher Weise zusammen, und ziehen „unsern eigenen Arm oder Schienbein zurück; „und wenn der Schlag wirklich geschieht, so „empfinden wir ihn fast eben so lebhaft, als „der, den er getroffen. Gleichwohl aber ist es „gewiß, daß das Uebel, welches wir fühlen, „gar nicht beträchtlich ist; wenn der Geschla„gene daher ein heftiges Geschrey erregt, so er„mangeln wir nicht ihn zu verachten, weil wir „in der Verfassung nicht sind, eben so heftig „schreyen zu können, als er.“ — Nichts ist betrüglicher, als allgemeine Gesetze für unsere Empfindungen. Ihr Gewebe ist so fein und verwickelt, daß es auch der behutsamsten Speculation kaum möglich ist, einen einzeln Faden rein aufzufassen, und durch alle Kreuzfäden zu verfolgen. Gelingt es ihr aber auch schon, was für Nutzen hat es? Es giebt in der Natur keine einzelne reine Empfindung; mit einer

jeden entstehen tausend andere zugleich, deren geringste die Grundempfindung gänzlich verändert, so daß Ausnahmen über Ausnahmen erwachsen, die das vermeintlich allgemeine Gesetz endlich selbst auf eine bloße Erfahrung in wenig einzeln Fällen einschränken. — Wir verachten denjenigen, sagt der Engländer, den wir unter körperlichen Schmerzen heftig schreyen hören. Aber nicht immer: nicht zum erstenmale; nicht, wenn wir sehen, daß der Leidende alles mögliche anwendet, seinen Schmerz zu verbeißen; nicht, wenn wir ihn sonst als einen Mann von Standhaftigkeit kennen; noch weniger, wenn wir ihn selbst unter dem Leiden Proben von seiner Standhaftigkeit ablegen sehen, wenn wir sehen, daß ihn der Schmerz zwar zum Schreyen, aber auch zu weiter nichts zwingen kann, daß er sich lieber der längern Fortdauer dieses Schmerzes unterwirft, als das geringste in seiner Denkungsart, in seinen Entschlüssen ändert, ob er schon in dieser Veränderung die gänzliche Endschaft seines Schmerzes hoffen darf. Das alles findet sich bey dem Philoktet. Die mo-

ralische Größe bestand bey den alten Griechen in einer eben so unveränderlichen Liebe gegen seine Freunde, als unwandelbarem Hasse gegen seine Feinde. Diese Größe behält Philoktet bey allen seinen Martern. Sein Schmerz hat seine Augen nicht so vertrocknet, daß sie ihm keine Thränen über das Schicksal seiner alten Freunde gewähren könnten. Sein Schmerz hat ihn so mürbe nicht gemacht, daß er, um ihn los zu werden, seinen Feinden vergeben, und sich gern zu allen ihren eigennützigen Absichten brauchen lassen möchte. Und diesen Felsen von einem Manne hätten die Athenienser verachten sollen, weil die Wellen, die ihn nicht erschüttern können, ihn wenigstens ertönen machen? — Ich bekenne, daß ich an der Philosophie des Cicero überhaupt wenig Geschmack finde; am allerwenigsten aber an der, die er in dem zweyten Buche seiner Tusculanischen Fragen über die Erduldung des körperlichen Schmerzes auskramet. Man sollte glauben, er wolle einen Gladiator abrichten, so sehr eifert er wider den äußerlichen Ausdruck des Schmer-

zes. In diesem scheinet er allein die Ungeduld zu finden, ohne zu überlegen, daß er oft nichts weniger als freywillig ist, die wahre Tapferkeit aber sich nur in freywilligen Handlungen zeigen kann. Er hört bey dem Sophokles den Philoktet nur klagen und schreyen, und übersieht sein übriges standhaftes Betragen gänzlich. Wo hätte er auch sonst die Gelegenheit zu seinem rhetorischen Ausfalle wider die Dichter hergenommen? „Sie sollen uns weichlich ma„chen, weil sie die tapfersten Männer klagend „einführen.“ Sie müssen sie klagen lassen; denn ein Theater ist keine Arena. Dem verdammten oder feilen Fechter kam es zu, alles mit Anstand zu thun und zu leiden. Von ihm mußte kein kläglicher Laut gehöret, keine schmerzliche Zuckung erblickt werden. Denn da seine Wunden, sein Tod, die Zuschauer ergötzen sollten: so mußte die Kunst alles Gefühl verbergen lehren. Die geringste Aeußerung desselben hätte Mitleiden erweckt, und öfters erregtes Mitleiden würde diesen frostig grausamen Schauspielen bald ein Ende gemacht haben.

Was aber hier nicht erregt werden ſollte, iſt die einzige Abſicht der tragiſchen Bühne, und fodert daher ein gerade entgegen geſetztes Betragen. Ihre Helden müſſen Gefühl zeigen, müſſen ihre Schmerzen äußern, und die bloße Natur in ſich wirken laſſen. Verrathen ſie Abrichtung und Zwang, ſo laſſen ſie unſer Herz kalt und Klopffechter im Cothurne können höchſtens nur bewundert werden. Dieſe Benennung verdienen alle Perſonen der ſogenannten Senecaſchen Tragödien, und ich bin der feſten Meynung, daß die Gladiatoriſchen Spiele die vornehmſte Urſache geweſen, warum die Römer in dem Tragiſchen noch ſo weit unter dem Mittelmäßigen geblieben ſind. Die Zuſchauer lernten in dem blutigen Amphitheater alle Natur verkennen, wo allenfalls ein Kteſias ſeine Kunſt ſtudieren konnte, aber nimmermehr ein Sophokles. Das tragiſchſte Genie, an dieſe künſtliche Todesſcenen gewöhnet, mußte auf Bombaſt und Rodomontaden verfallen. Aber ſo wenig als ſolche Rodomontaden wahren Heldenmuth einflößen können, eben ſo wenig können Phi-

loktetiſche Klagen weichlich machen. Die Klagen ſind eines Menſchen, aber die Handlungen eines Helden. Beyde machen den menſchlichen Helden, der weder weichlich noch verhärtet iſt, ſondern bald dieſes bald jenes ſcheinet, ſo wie ihn itzt Natur, itzt Grundſätze und Pflicht verlangen. Er iſt das Höchſte, was die Weisheit hervorbringen, und die Kunſt nachahmen kann.

4. Nicht genug, daß Sophokles ſeinen empfindlichen Philoktet vor der Verachtung geſichert hat; er hat auch allem andern weislich vorgebauet, was man ſonſt aus der Anmerkung des Engländers wider ihn erinnern könnte. Denn verachten wir ſchon denjenigen nicht immer, der bey körperlichen Schmerzen ſchreyet, ſo iſt doch dieſes unwiderſprechlich, daß wir nicht ſo viel Mitleiden für ihn empfinden, als dieſes Geſchrey zu erfordern ſcheinet. Wie ſollen ſich alſo diejenigen verhalten, die mit dem ſchreyenden Philoktet zu thun haben? Sollen ſie ſich in einem hohen Grade gerührt ſtellen? Es iſt wider die Natur. Sollen ſie ſich ſo kalt und

verlegen bezeigen, als man wirklich bey dergleichen Fällen zu seyn pflegt? Das würde die widrigste Dissonanz für den Zuschauer hervorbringen. Aber, wie gesagt, auch diesem hat Sophokles vorgebauet. Dadurch nehmlich, daß die Nebenpersonen ihr eigenes Interesse haben; daß der Eindruck, welchen das Schreyen des Philoktet auf sie macht, nicht das einzige ist, was sie beschäftiget, und der Zuschauer daher nicht sowohl auf die Disproportion ihres Mitleids mit diesem Geschrey, als vielmehr auf die Veränderung Acht giebt, die in ihren eigenen Gesinnungen und Anschlägen durch das Mitleid, es sey so schwach oder so stark es will, entstehet, oder entstehen sollte. Neoptolem und der Chor haben den unglücklichen Philoktet hintergangen; sie erkennen, in welche Verzweiflung ihn ihr Betrug stürzen werde; nun bekömmt er seinen schrecklichen Zufall vor ihren Augen; kann dieser Zufall keine merkliche sympathetische Empfindung in ihnen erregen, so kann er sie doch antreiben, in sich zu gehen, gegen so viel Elend Achtung zu haben, und es

durch Verrätherey nicht häufen zu wollen. Dieſes erwartet der Zuſchauer, und ſeine Erwartung findet ſich von dem edelmüthigen Neoptolem nicht getäuſcht. Philoktet, ſeiner Schmerzen Meiſter, würde den Neoptolem bey ſeiner Verſtellung erhalten haben. Philoktet, den ſein Schmerz aller Verſtellung unfähig macht, ſo höchſt nöthig ſie ihm auch ſcheinet, damit ſeinen künftigen Reiſegefährten das Verſprechen, ihn mit ſich zu nehmen, nicht zu bald gereue; Philoktet, der ganz Natur iſt, bringt auch den Neoptolem zu ſeiner Natur wieder zurück. Dieſe Umkehr iſt vortrefflich, und um ſo viel rührender, da ſie von der bloßen Menſchlichkeit bewirket wird. Bey dem Franzoſen haben wiederum die ſchönen Augen ihren Theil daran *). Doch ich will an dieſe Parodie nicht mehr denken. — Des nehmlichen Kunſtgriffs, mit dem Mitleiden, welches das Geſchrey über körperliche Schmerzen hervorbringen ſollte, in

*) Act II. Sc. III. De mes déguiſemens que penſeroit Sophie? Sagt der Sohn des Achilles.

den Umſtehenden einen andern Affect zu verbinden, hat ſich Sophokles auch in den Trachinerinnen bedient. Der Schmerz des Herkules iſt kein ermattender Schmerz; er treibt ihn bis zur Raſerey, in der er nach nichts als nach Rache ſchnaubet. Schon hatte er in dieſer Wuth den Lichas ergriffen, und an dem Felſen zerſchmettert. Der Chor iſt weiblich; um ſo viel natürlicher muß ſich Furcht und Entſetzen ſeiner bemeiſtern. Dieſes, und die Erwartung, ob noch ein Gott dem Herkules zu Hülfe eilen, oder Herkules unter dieſem Uebel erliegen werde, macht hier das eigentliche allgemeine Intereſſe, welches von dem Mitleiden nur eine geringe Schattirung erhält. Sobald der Ausgang durch die Zuſammenhaltung der Orakel entſchieden iſt, wird Herkules ruhig, und die Bewunderung über ſeinen letzten Entſchluß tritt an die Stelle aller andern Empfindungen. Ueberhaupt aber muß man bei der Vergleichung des leidenden Herkules mit dem leidenden Philoktet nicht vergeſſen, daß jener ein Halbgott, und dieſer nur ein Menſch iſt. Der Menſch

schämt sich seiner Klagen nie; aber der Halbgott schämt sich, daß sein sterblicher Theil über den unsterblichen so viel vermocht habe, daß er wie ein Mädchen weinen und winseln müssen *). Wir neuern glauben keine Halbgötter, aber der geringste Held soll bey uns wie ein Halbgott empfinden, und handeln.

Ob der Schauspieler das Geschrey und die Verzuckungen des Schmerzes bis zur Illusion bringen könne, will ich weder zu verneinen noch zu bejahen wagen. Wenn ich fände, daß es unsere Schauspieler nicht könnten, so müßte ich erst wissen, ob es auch ein Garrik nicht vermögend wäre: und wenn es auch diesem nicht gelänge, so würde ich mir noch immer die Skävopoeie und Declamation der Alten in einer Vollkommenheit denken dürfen, von der wir heut zu Tage gar keinen Begriff haben.

*) Trach. v. 1088. 89.

— — ὁστις ὡστε παρθενος
Βεβρυχα κλαιον — —

V.

Es giebt Kenner des Alterthums, welche die Gruppe Laokoon zwar für ein Werk griechiſcher Meiſter, aber aus der Zeit der Kayſer halten, weil ſie glauben, daß der Virgiliſche Laokoon dabey zum Vorbilde gedienet habe. Ich will von den ältern Gelehrten, die dieſer Meinung geweſen ſind, nur den Bartholomäus Marliani *), und von den neuern, den Montfaucon **) nennen. Sie fanden ohne Zweifel zwiſchen dem Kunſtwerke und der Beſchreibung des Dichters eine ſo beſondere Uebereinſtim-

*) Topographiae Urbis Romae libr. IV. cap. 14. Et quanquam hi (Ageſander & Polydorus & Athenodorus Rhodii) ex Virgilii deſcriptione ſtatuam hanc formaviſſe videntur &c.

**) Suppl. aux Ant. Expliq. T. I. p. 242. Il ſemble qu'Ageſandre, Polydore & Athenodore, qui en furent les ouvriers, ayent travaillé comme à l'envie, pour laiſſer un monument, qui repondoit à l'incomparable deſcription qu'a fait Virgile de Laocoon &c.

mung, daß es ihnen unmöglich dünkte, daß beyde von ohngefähr auf einerley Umstände sollten gefallen seyn, die sich nichts weniger, als von selbst darbieten. Dabey setzten sie voraus, daß, wenn es auf die Ehre der Erfindung und des ersten Gedankens ankomme, die Wahrscheinlichkeit für den Dichter ungleich größer sey, als für den Künstler.

Nur scheinen sie vergessen zu haben, daß ein dritter Fall möglich sey. Denn vielleicht hat der Dichter eben so wenig den Künstler, als der Künstler den Dichter nachgeahmt, sondern beyde haben aus einerley älteren Quelle geschöpft. Nach dem Macrobius würde Pisander diese ältere Quelle seyn können. *) Denn als die Werke

*) Saturnal. lib. V. cap. 2 Quae Virgilius traxit a Graecis, dicturumne me puteris quae vulgo nota sunt? quod Theocritum sibi fecerit pastoralis operis autorem, ruralis Hesiodum? & quod in ipsis Georgicis, tempestatis serenitatisque signa de Arati Phaenomenis traxerit? vel quod eversionem Trojae, cum Simone suo, & equo ligneo, caeterisque om-

dieſes griechiſchen Dichters noch vorhanden wären, war es ſchulkundig, pueris decantatum, daß der Römer die ganze Eroberung und Zerſtörung Ilions, ſein ganzes zweytes Buch, aus ihm nicht ſowohl nachgeahmet, als treulich überſetzt habe. Wäre nun alſo Piſander auch in der Geſchichte des Laokoon Virgils Vorgänger geweſen, ſo brauchten die griechiſchen Künſtler ihre Anleitung nicht aus einem lateiniſchen Dichter zu holen, und die Muthmaßung von ihrem Zeitalter gründet ſich auf nichts.

nibus, quae librum ſecundum faciunt, a Piſandro pene ad verbum transſcripſerit? qui inter Graecos poëtas eminet opere, quod a nuptiis Jovis & Junonis incipiens univerſas hiſtorias, quae mediis omnibus ſaeculis usque ad aetatem ipſius Piſandri contigerunt, in unam ſeriem coactas redegerit, & unum ex diverſis hiatibus temporum corpus effecerit? in quo opere inter hiſtorias caeteras interitus quoque Trojae in hunc modum relatus eſt. Quae fideliter Maro interpretando, fabricatus eſt ſibi Iliacae urbis ruinam. Sed & haec & talia ut pueris decantata praetereo.

Indeß wenn ich nothwendig die Meinung des Marliani und Montfaucon behaupten müßte, so würde ich ihnen folgende Ausflucht leihen. Pisanders Gedichte sind verloren; wie die Geschichte des Laokoon von ihm erzählet worden, läßt sich mit Gewißheit nicht sagen; es ist aber wahrscheinlich, daß es mit eben den Umständen geschehen sey, von welchen wir noch itzt bey griechischen Schriftstellern Spuren finden. Nun kommen aber diese mit der Erzählung des Virgils im geringsten nicht überein, sondern der römische Dichter muß die griechische Tradition völlig nach seinem Gutdünken umgeschmolzen haben. Wie er das Unglück des Laokoon erzählet, so ist es seine eigene Erfindung; folglich, wenn die Künstler in ihrer Vorstellung mit ihm harmoniren, so können sie nicht wohl anders als nach seiner Zeit gelebt, und nach seinem Vorbilde gearbeitet haben.

Quintus Calaber läßt zwar den Laokoon einen gleichen Verdacht, wie Virgil, wider das hölzerne Pferd bezeigen; allein der Zorn der Minerva, welchen sich dieser dadurch zuziehet,

äußert sich bey ihm ganz anders. Die Erde erbebt unter dem warnenden Trojaner; Schrecken und Angst überfallen ihn; ein brennender Schmerz tobet in seinen Augen; sein Gehirn leidet; er raset; er verblindet. Erst, da er blind noch nicht aufhört, die Verbrennung des hölzernen Pferdes anzurathen, sendet Minerva zwey schreckliche Drachen, die aber bloß die Kinder des Laokoon ergreifen. Umsonst strecken diese die Hände nach ihrem Vater aus; der arme blinde Mann kann ihnen nicht helfen; sie werden zerfleischt, und die Schlangen schlupfen in die Erde. Dem Laokoon selbst geschieht von ihnen nichts; und daß dieser Umstand dem Quintus *) nicht eigen, sondern vielmehr allgemein angenommen müsse gewesen seyn, bezeuget eine Stelle des Lykophron, wo diese Schlangen **) das Beywort der Kinderfresser führen.

War

*) Paralip. lib. XII. v. 398—408. & v. 439—474.

**) Oder vielmehr, Schlange; denn Lykophron scheinet nur Eine angenommen zu haben:

Και παιδοβρωτος πορκεως νησους διπλας.

War er aber, dieſer Umſtand, bey den Griechen allgemein angenommen, ſo würden ſich griechiſche Künſtler ſchwerlich erkühnt haben, von ihm abzuweichen, und ſchwerlich würde es ſich getroffen haben, daß ſie auf eben die Art wie ein römiſcher Dichter abgewichen wären, wenn ſie dieſen Dichter nicht gekannt hätten, wenn ſie vielleicht nicht den ausdrücklichen Auftrag gehabt hätten, nach ihm zu arbeiten. Auf dieſem Punkte, meine ich, müßte man beſtehen, wenn man den Marliani und Montfaucon vertheidigen wollte. Virgil iſt der erſte und einzige*), welcher ſowohl Vater als Kinder von

*) Ich erinnere mich, daß man das Gemälde hierwider anführen könnte, welches Eumolp bey dem Petron auslegt. Es ſtellte die Zerſtörung von Troja, und beſonders die Geſchichte des Laokoon, vollkommen ſo vor, als ſie Virgil erzählet; und da in der nehmlichen Gallerie zu Neapel, in der es ſtand, andere alte Gemälde vom Zeuxis, Protogenes, Apelles waren, ſo ließe ſich vermuthen, daß es gleichfalls ein altes griechiſches Gemälde ge-

den Schlangen umbringen läßt; die Bildhauer thun dieſes gleichfalls, da ſie es doch als Griechen nicht hätten thun ſollen: alſo iſt es wahr-

weſen ſey. Allein man erlaube mir, einen Romandichter für keinen Hiſtoricus halten zu dürfen. Dieſe Gallerie, und dieſes Gemälde, und dieſer Eumolp haben, allem Anſehen nach, nirgends als in der Phantaſie des Petrons exiſtiret. Nichts verräth ihre gänzliche Erdichtung deutlicher, als die offenbaren Spuren einer beynahe ſchülermäßigen Nachahmung der Virgiliſchen Beſchreibung. Es wird ſich der Mühe verlohnen, die Vergleichung anzuſtellen. So Virgil: (Æneid. lib. II. 199—224.)

Hic aliud majus miſerisque multoque tremendum
Objicitur magis, atque improvida pectora turbat.
Laocoon, ductus Neptuno ſorte ſacerdos,
Sollemnis taurum ingentem mactabat ad aras.
Ecce autem gemini a Tenedo tranquilla per alta
(Horreſco referens) immenſis orbibus angues

ſcheinlich, daß ſie es auf Veranlaſſung des Virgils gethan haben.

Incumbunt pelago, pariterque ad litora tendunt:
Pectora quorum inter fluctus arrecta, jubaeque
Sanguineae exſuperant undas: pars cetera pontum
Pone legit, ſinuatque immenſa volumine terga.
Fit ſonitus, ſpumante ſalo: jamque arva tenebant,
Ardentesque oculos ſuffecti ſanguine & igni
Sibila lambebant linguis vibrantibus ora.
Diffugimus viſu exſangues. Illi agmine certo
Laocoonta petunt, & primum parva duorum
Corpora natorum ſerpens amplexus uterque
Implicat, & miſeros morſu depaſcitur artus.
Poſt ipſum, auxilio ſubeuntem ac tela ferentem
Corripiunt, ſpirisque ligant ingentibus: & jam
Bis medium amplexi, bis collo ſquamea circum

Ich empfinde ſehr wohl, wie viel dieſer Wahrſcheinlichkeit zur hiſtoriſchen Gewißheit mangelt. Aber da ich auch nichts Hiſtoriſches

Terga dati, ſuperant capite & cervicibus altis.
Ille ſimul manibus tendit divellere nodos,
Perfuſus ſanie vittas atroque veneno:
Clamores ſimul horrendos ad ſidera tollit,
Quales mugitus fugit cum ſaucius aram
Taurus & incertam excuſſit cervice ſecurim.

Und ſo Eumolp: (von dem man ſagen könnte, daß es ihm wie allen Poeten aus dem Stegreiſe ergangen ſey; ihr Gedächtniß hat immer an ihren Verſen eben ſo viel Antheil, als ihre Einbildung.)

Ecce alia monſtra. Celſa qua Tenedos mare
Dorſo repellit, tumida conſurgunt freta,
Undaque reſultat ſciſſa tranquillo minor.
Qualis ſilenti nocte remorum ſonus
Longe refertur, cum premunt claſſes mare,
Pulſumque marmor abiete impoſita gemit.
Reſpicimus, angues orbibus geminis ferunt
Ad ſaxa fluctus: tumida quorum pectora,
Rates ut altae, lateribus ſpumas agunt:
Dant caudae ſonitum; liberae ponto jubae

weiter daraus ſchließen will, ſo glaube ich wenigſtens, daß man ſie als eine Hypotheſis kann

Coruſcant luminibus, fulmineum jubar
Incendit aequor, ſibilisque undae tremunt.
Stupuere mentes. Infulis ſtabant ſacri
Phrygioque cultu gemina nati pignora
Laocoonte, quos repente tergoribus ligant
Angues coruſci: parvulas illi manus
Ad ora referunt: neuter auxilio ſibi,
Uterque patri tranſtulit pias vices,
Morsque ipſa miſeros mutuo perdit metu.
Accumulat ecce liberûm funus Parens,
Infirmus auxiliator; invadunt virum
Jam morte paſti, membraque ad terram trahunt.
Jacet ſacerdos inter aras victima.

Die Hauptzüge ſind in beyden Stellen eben dieſelben, und verſchiedenes iſt mit den nehmlichen Worten ausgedrückt. Doch das ſind Kleinigkeiten, die von ſelbſt in die Augen fallen. Es giebt andere Kennzeichen der Nachahmung, die feiner, aber nicht weniger ſicher ſind. Iſt der Nachahmer ein Mann, der

gelten laſſen, nach welcher der Criticus ſeine Betrachtungen anſtellen darf. Bewieſen oder nicht bewieſen, daß die Bildhauer dem Virgil

ſich etwas zutrauet, ſo ahmet er ſelten nach, ohne verſchönern zu wollen; und wenn ihm dieſes Verſchönern, nach ſeiner Meinung, geglückt iſt, ſo iſt er Fuchs genug, ſeine Fußtapfen, die den Weg, welchen er hergekommen, verrathen würden, mit dem Schwanze zuzukehren. Aber eben dieſe eitle Begierde zu verſchönern, und dieſe Behutſamkeit Original zu ſcheinen, entdeckt ihn. Denn ſein Verſchönern iſt nichts als Uebertreibung und unnatürliches Raffiniren. Virgil ſagt: ſanguineae jubae; Petron, liberae jubae luminibus coruſcant. Virgil, ardentes oculos ſuffecti ſanguine & igni; Petron, fulmineum jubar incendit aequor. Virgil, fit ſonitus ſpumante ſalo; Petron, ſibilis undae tremunt. So geht der Nachahmer immer aus dem Großen ins Ungeheuere; aus dem Wunderbaren ins Unmögliche. Die von den Schlangen umwundenen Knaben ſind dem Virgil ein Parergon, das er mit wenigen bedeutenden Strichen

nachgearbeitet haben; ich will es bloß annehmen, um zu ſehen, wie ſie ihm ſodann nachgearbeitet hätten. Ueber das Geſchrey habe ich

hinſetzt, in welchen man nichts als ihr Unvermögen und ihren Jammer erkennet. Petron malt dieſes Nebenwerk aus, und macht aus den Knaben ein Paar heldenmüthige Seelen,

— — — — neuter auxilio ſibi,
Uterque fratri tranſtulit pias vices
Morsque ipſa miſeros mutuo perdit metu.

Wer erwartet von Menſchen, von Kindern, dieſe Selbſtverleugnung? Wie viel beſſer kannte der Grieche die Natur, (Quintus Calaber lib. XII. v. 459—61.) welcher bey Erſcheinung der ſchrecklichen Schlangen ſogar die Mütter ihrer Kinder vergeſſen läßt, ſo ſehr war jedes nur auf ſeine eigene Erhaltung bedacht:

— — — — ἐνθα γυναικες
Ὀιμωζον, και πῃ τις ἐων ἐπιλησατο τεκνων,
Ἀυτη ἀλευομενη συγιερον μοζον — —

Zu verbergen ſucht ſich der Nachahmer gemeiniglich dadurch, daß er den Gegenſtänden eine andere Beleuchtung giebt, die Schatten des

mich schon erklärt. Vielleicht, daß mich die weitere Vergleichung auf nicht weniger unterrichtende Bemerkungen leitet.

Originals heraus, und die Lichter zurücktreibt. Virgil giebt sich Mühe, die Größe der Schlangen recht sichtbar zu machen, weil von dieser Größe die Wahrscheinlichkeit der folgenden Erscheinung abhängt; das Geräusch, welches sie verursachen, ist nur eine Nebenidee, und bestimmt, den Begriff der Größe auch dadurch lebhafter zu machen. Petron hingegen macht diese Nebenidee zur Hauptsache, beschreibt das Geräusch mit aller möglichen Ueppigkeit, und vergißt die Schilderung der Größe so sehr, daß wir sie nur fast aus dem Geräusche schließen müssen. Es ist schwerlich zu glauben, daß er in diese Unschicklichkeit verfallen wäre, wenn er bloß aus seiner Einbildung geschildert, und kein Muster vor sich gehabt hätte, dem er nachzeichnen, dem er aber nachgezeichnet zu haben, nicht verrathen wollen. So kann man zuverlässig jedes poetische Gemälde, das in kleinen Zügen überladen, und in den großen fehlerhaft ist, für eine verunglückte Nach-

Der Einfall, den Vater mit ſeinen beyden Söhnen durch die mörderiſchen Schlangen in einen Knoten zu ſchürzen, iſt ohnſtreitig ein ſehr glücklicher Einfall, der von einer ungemein malerischen Phantaſie zeiget. Wem gehört er? dem Dichter, oder den Künſtlern? Montfaucon will ihn bey dem Dichter nicht finden *). Aber ich meyne, Montfaucon hat den Dichter nicht aufmerkſam genug geleſen.

ahmung halten, es mag ſonſt ſo viele kleine Schönheiten haben, als es will, und das Original mag ſich laſſen angeben können oder nicht.

*) Suppl. aux Antiq. Expl. T. I. p. 243. Il y a quelque petite difference entre ce que dit Virgile, & ce que le marbre repreſente. Il ſemble, ſelon ce que dit le poëte, que les ſerpens quittèrent les deux enfans pour venir entortiller le pere, au lieu que dans ce marbre ils lient en même tems les enfans & leur pere.

— — — illi agmine certo
Laocoonta petunt, & primum parva duorum
Corpora natorum ſerpens amplexus uterque
Implicat, & miſeros morſu depaſcitur artus.
Poſt ipſum, auxilio ſubeuntem & tela ferentem,
Corripiunt, ſpirisque ligant ingentibus —

Der Dichter hat die Schlange von einer wunderbaren Länge geſchildert. Sie haben die Knaben umſtrickt, und da der Vater ihnen zu Hülfe kömmt, ergreifen ſie auch ihn (corripiunt.) Nach ihrer Größe konnten ſie ſich nicht auf einmal von den Knaben loswinden; es mußte alſo einen Augenblick geben, da ſie den Vater mit ihren Köpfen und Vordertheilen ſchon angefallen hatten, und mit ihren Hintertheilen die Knaben noch verſchlungen hielten. Dieſer Augenblick iſt in der Fortſchreitung des poetiſchen Gemäldes nothwendig; der Dichter

läßt ihn sattsam empfinden; nur ihn auszumalen, dazu war itzt die Zeit nicht. Daß ihn die alten Ausleger auch wirklich empfunden haben, scheinet eine Stelle des Donatus *) zu bezeugen. Wie viel weniger wird er den Künstlern entwischt seyn, in deren verständiges Auge, al-

*) Donatus ad v. 227. lib. II. Aeneid. Mirandum non est, clypeo & simulachri vestigiis tegi potuisse, quos supra & longos & validos dixit, & multiplici ambitu circumdedisse Laocoontis corpus ac liberorum, & fuisse superfluam partem. Mich dünkt übrigens, daß in dieser Stelle aus den Worten mirandum non est, entweder das non wegfallen muß, oder am Ende der ganze Nachsatz mangelt. Denn da die Schlangen so außerordentlich groß waren, so ist es allerdings zu verwundern, daß sie sich unter dem Schilde der Göttinn verbergen können, wenn dieses Schild nicht selbst sehr groß war, und zu einer kolossalischen Figur gehörte. Und die Versicherung hiervon mußte der mangelnde Nachsatz seyn; oder das non hat keinen Sinn.

les was ihnen vortheilhaft werden kann, so schnell und deutlich einleuchtet?

In den Windungen selbst, mit welchen der Dichter die Schlangen um den Laokoon führet, vermeidet er sehr sorgfältig die Arme, um den Händen alle ihre Wirksamkeit zu lassen.

Ille simul manibus tendit divellere nodos.

Hierin mußten ihm die Künstler nothwendig folgen. Nichts giebt mehr Ausdruck und Leben, als die Bewegung der Hände; im Affekte besonders ist das sprechendste Gesicht ohne sie unbedeutend. Arme, durch die Ringe der Schlangen fest an den Körper geschlossen, würden Frost und Tod über die ganze Gruppe verbreitet haben. Also sehen wir sie, an der Hauptfigur sowohl als an den Nebenfiguren, in völliger Thätigkeit, und da am meisten beschäftiget, wo gegenwärtig der heftigste Schmerz ist.

Weiter aber auch nichts, als diese Freyheit der Arme, fanden die Künstler zuträglich, in Ansehung der Verstrickung der Schlangen, von dem Dichter zu entlehnen. Virgil läßt die Schlangen doppelt um den Leib, und doppelt

um den Hals des Laokoon ſich winden, und hoch mit ihren Köpfen über ihn herausragen.

Bis medium amplexi, bis collo ſquamea circum
Terga dati, ſuperant capite & cervicibus altis.

Dieſes Bild füllet unſere Einbildungskraft vortrefflich; die edelſten Theile ſind bis zum Erſticken gepreßt, und das Gift gehet gerade nach dem Geſichte. Dem ohngeachtet war es kein Bild für Künſtler, welche die Wirkungen des Giftes und des Schmerzes in dem Körper zeigen wollten. Denn um dieſe bemerken zu können, mußten die Hauptheile ſo frey ſeyn als möglich, und durchaus mußte kein äußrer Druck auf ſie wirken, welcher das Spiel der leidenden Nerven und arbeitenden Muskeln verändern und ſchwächen könnte. Die doppelten Windungen der Schlangen würden den ganzen Leib verdeckt haben, und jene ſchmerzliche Einziehung des Unterleibes, welche ſo ſehr ausdrückend iſt, würde unſichtbar geblieben ſeyn. Was man

über, oder unter, oder zwiſchen den Windungen, von dem Leibe noch erblickt hätte, würde unter Preſſungen und Aufſchwellungen erſchienen ſeyn, die nicht von dem innern Schmerze, ſondern von der äußern Laſt gewirket worden. Der eben ſo oft umſchlungene Hals würde die pyramidaliſche Zuſpitzung der Gruppe, welche dem Auge ſo angenehm iſt, gänzlich verdorben haben; und die aus dieſer Wulſt ins Freye hinausragenden ſpitzen Schlangenköpfe hätten einen ſo plötzlichen Abfall von Menſur gemacht, daß die Form des Ganzen äußerſt anſtößig geworden wäre. Es giebt Zeichner, welche unverſtändig genug geweſen ſind, ſich dem ohngeachtet an den Dichter zu binden. Was denn aber auch daraus geworden, läßt ſich unter andern aus einem Blatte des Franz Cleyn *) mit Abſcheu

*) In der prächtigen Ausgabe von Drydens engliſchem Virgil. (London 1647. in groß Folio.) Und doch hat auch dieſer die Windungen der Schlangen um den Leib nur einfach, und um den Hals faſt gar nicht geführt.

erkennen. Die alten Bildhauer übersahen es mit einem Blicke, daß ihre Kunst hier eine gänzliche Abänderung erforderte. Sie verlegten alle Windungen von dem Leibe und Halse, um die Schenkel und Füße. Hier konnten diese Windungen, dem Ausdrucke unbeschadet, so viel decken und pressen, als nöthig war. Hier erregten sie zugleich die Idee der gehemmten Flucht und einer Art von Unbeweglichkeit, die der künstlichen Fortdauer des nehmlichen Zustandes sehr vortheilhaft ist.

Ich weiß nicht, wie es gekommen, daß die Kunstrichter diese Verschiedenheit, welche sich in den Windungen der Schlangen zwischen dem Kunstwerke und der Beschreibung des Dichters so deutlich zeiget, gänzlich mit Stillschweigen übergangen haben. Sie erhebet die Weisheit der Künstler eben so sehr als die andere, auf die

Wenn ein so mittelmäßiger Künstler anders eine Entschuldigung verdient, so könnte ihm nur die zu statten kommen, daß Kupfer zu einem Buche als bloße Erläuterungen, nicht aber als für sich bestehende Kunstwerke zu betrachten sind.

ſie alle fallen, die ſie aber nicht ſowohl anzupreiſen wagen, als vielmehr nur zu entſchuldigen ſuchen. Ich meyne die Verſchiedenheit in der Bekleidung. Virgils Laokoon iſt in ſeinem prieſterlichen Ornate, und in der Gruppe erſcheinet er mit ſeinen beyden Söhnen völlig nackend. Man ſagt, es gebe Leute, welche eine große Ungereimtheit darin fänden, daß ein Königsſohn, ein Prieſter, bey einem Opfer nackend vorgeſtellet werde. Und dieſen Leuten antworten Kenner der Kunſt in allem Ernſte, daß es allerdings ein Fehler wider das Uebliche ſey, daß aber die Künſtler dazu gezwungen worden, weil ſie ihren Figuren keine anſtändige Kleidung geben können. Die Bildhauerey, ſagen ſie, könne keine Stoffe nachahmen; dicke Falten machten eine üble Wirkung; aus zwey Unbequemlichkeiten habe man alſo die geringſte wählen, und lieber gegen die Wahrheit ſelbſt verſtoßen, als in den Gewändern tadelhaft werden müſſen *). Wenn die

*) So urtheilet ſelbſt De Piles in ſeinen Anmerkungen über den Du Fresnoy v. 210. Remar-

die alten Artiſten bey dem Einwurfe lachen würden, ſo weiß ich nicht, was ſie zu der Be-

Remarqués, s'il vous plait, que les Draperies tendres & légères n'étant données qu'au ſexe feminin, les anciens Sculpteurs ont évité autant qu'ils ont pû, d'habiller les figures d'hommes; parce qu'ils ont penſé, comme nous l'avons dejà dit, qu'en Sculpture on ne pouvoit imiter les étoffes & que les gros plis faiſoient un mauvais effet. Il y a presque autant d'exemples de cette verité, qu'il y a parmi les Antiques de figures d'hommes nuds. Je rapporterai ſeulement celui du Laocoon, lequel ſelon la vraiſemblance devroit être vetu. En effet, quelle apparence y-a-t'il qu'un fils de Roi, qu'un Prêtre d'Apollon ſe trouvat tout nud dans la ceremonie actuelle d'un ſacrifice; car les ſerpens paſſèrent de l'Isle de Tenedos au rivage de Troye, & ſurprirent Laocoon & ſes fils dans le tems même qu'il ſacrifioit à Neptune ſur le bord de la mer, comme le marque Virgile dans le ſecond livre de ſon Eneide. Cependant les Artiſtes, qui ſont les Auteurs de ce bel ou-

antwortung ſagen dürften. Man kann die Kunſt nicht tiefer herabſetzen, als es dadurch geſchiehet. Denn geſetzt, die Sculptur könnte die verſchiedenen Stoffe eben ſo gut nachahmen, als die Malerey: würde ſodann Laokoon nothwendig bekleidet ſeyn müſſen? Würden wir unter dieſer Bekleidung nichts verlieren? Hat ein Gewand, das Werk ſklaviſcher Hände, eben ſo viel Schönheit als das Werk der ewigen Weisheit, ein organiſirter Körper? Erfordert es einerley Fähigkeiten, iſt es einerley Verdienſt, bringt es einerley Ehre, jenes oder dieſen nachzuahmen? Wollen unſere Augen nur getäuſcht

vrage, ont bien vû, qu'ils ne pouvoient pas leur donner de vêtemens convenables à leur qualité, ſans faire comme un amas de pierres, dont la maſſe reſembleroit à un rocher, au lieu des trois admirables figures, qui ont été & qui ſont toujours l'admiration des ſiècles. C'eſt pour cela que de deux inconvéniens, ils ont jugé celui des Draperies beaucoup plus facheux, que celui d'aller contre la verité même.

ſeyn, und iſt es ihnen gleich viel, womit ſie getäuſcht werden?

Bey dem Dichter iſt ein Gewand kein Gewand; es verdeckt nichts; unſere Einbildungskraft ſieht überall hindurch. Laokoon habe es bey dem Virgil, oder habe es nicht: ſein Leiden iſt ihr an jedem Theile ſeines Körpers einmal ſo ſichtbar, wie das andere. Die Stirne iſt mit der prieſterlichen Binde für ſie umbunden, aber nicht umhüllet. Ja ſie hindert nicht allein nicht, dieſe Binde; ſie verſtärkt auch noch den Begriff, den wir uns von dem Unglücke des Leidenden machen.

Perfuſus ſanie vittas atroque veneno.

Nichts hilft ihm ſeine prieſterliche Würde; ſelbſt das Zeichen derſelben, das ihm überall Anſehen und Verehrung verſchafft, wird von dem giftigen Geifer durchnetzt und entheiliget.

Aber dieſen Nebenbegriff mußte der Artiſt aufgeben, wenn das Hauptwerk nicht leiden ſollte. Hätte er dem Laokoon auch nur dieſe Binde gelaſſen, ſo würde er den Ausdruck um ein großes geſchwächt haben. Die Stirne wä-

re zum Theil verdeckt worden, und die Stirne iſt der Sitz des Ausdruckes. Wie er alſo dort, bey dem Schreyen, den Ausdruck der Schönheit aufopferte, ſo opferte er hier das Uebliche dem Ausdrucke auf. Ueberhaupt war das Uebliche bey den Alten eine ſehr geringſchätzige Sache. Sie fühlten, daß die höchſte Beſtimmung ihrer Kunſt ſie auf die völlige Entbehrung deſſelben führte. Schönheit iſt dieſe höchſte Beſtimmung; Noth erfand die Kleider, und was hat die Kunſt mit der Noth zu thun? Ich gebe es zu, daß es auch eine Schönheit der Bekleidung giebt; aber was iſt ſie, gegen die Schönheit der menſchlichen Form? Und wird der, der das Größere erreichen kann, ſich mit dem Kleinern begnügen? Ich fürchte ſehr, der vollkommenſte Meiſter in Gewändern zeigt durch dieſe Geſchicklichkeit ſelbſt, woran es ihm fehlt.

VI.

Meine Voraussetzung, daß die Künstler dem Dichter nachgeahmet haben, gereichet ihnen nicht zur Verkleinerung. Ihre Weisheit erscheinet vielmehr durch diese Nachahmung in dem schönsten Lichte. Sie folgten dem Dichter, ohne sich in der geringsten Kleinigkeit von ihm verführen zu lassen. Sie hatten ein Vorbild; aber da sie dieses Vorbild aus einer Kunst in die andere hinüber tragen mußten, so fanden sie genug Gelegenheit selbst zu denken. Und diese ihre eigene Gedanken, welche sich in den Abweichungen von ihrem Vorbilde zeigen, beweisen, daß sie in ihrer Kunst eben so groß gewesen sind, als er in der seinigen.

Nun will ich die Voraussetzung umkehren: der Dichter soll den Künstlern nachgeahmet haben. Es giebt Gelehrte, die diese Voraussetzung als eine Wahrheit behaupten *). Daß sie

*) Maffei, Richardson, und noch neuerlich der Herr von Hagedorn. (Betrachtungen über die

hiſtoriſche Gründe dazu haben könnten, wüßte ich nicht. Aber, da ſie das Kunſtwerk ſo überſchwenglich ſchön fanden, ſo konnten ſie ſich nicht bereden, daß es aus ſo ſpäter Zeit ſeyn ſollte. Es mußte aus der Zeit ſeyn, da die Kunſt in ihrer vollkommenſten Blüthe war, weil es daraus zu ſeyn verdiente.

Es hat ſich gezeigt, daß, ſo vortrefflich das Gemälde des Virgils iſt, die Künſtler dennoch verſchiedene Züge deſſelben nicht brauchen können. Der Satz leidet alſo ſeine Einſchränkung, daß eine gute poetiſche Schilderung auch ein gutes wirkliches Gemälde geben müſſe, und daß der Dichter nur in ſo weit gut geſchildert habe, als ihm der Artiſt in allen Zügen folgen könne.

Malerey S. 37. Richardſon, Traité de la Peinture Tome III. p. 513.) De Fontaines verdient es wohl nicht, daß ich ihn dieſen Männern beyfüge. Er hält zwar, in den Anmerkungen zu ſeiner Ueberſetzung des Virgils, gleichfalls dafür, daß der Dichter die Gruppe in Augen gehabt habe; er iſt aber ſo unwiſſend, daß er ſie für ein Werk des Phidias ausgiebt.

Man iſt geneigt, dieſe Einſchränkung zu vermuthen, noch ehe man ſie durch Beyſpiele erhärtet ſieht; bloß aus Erwägung der weitern Sphäre der Poeſie, aus dem unendlichen Felde unſerer Einbildungskraft, aus der Geiſtigkeit ihrer Bilder, die in größter Menge und Mannigfaltigkeit neben einander ſtehen können, ohne daß eines das andere deckt oder ſchändet, wie es wohl die Dinge ſelbſt, oder die natürlichen Zeichen derſelben, in den engen Schranken des Raumes oder der Zeit thun würden.

Wenn aber das Kleinere das Größere nicht faſſen kann, ſo kann das Kleinere in dem Größern enthalten ſeyn. Ich will ſagen: wenn nicht jeder Zug, den der malende Dichter braucht, eben die gute Wirkung auf der Fläche oder in dem Marmor haben kann: ſo möchte vielleicht jeder Zug, deſſen ſich der Artiſt bedienet, in dem Werke des Dichters von eben ſo guter Wirkung ſeyn können? Ohnſtreitig; denn was wir in einem Kunſtwerke ſchön finden, das findet nicht unſer Auge, ſondern unſere Einbildungskraft, durch das Auge, ſchön. Das nehm-

liche Bild mag also in unserer Einbildungskraft durch willkührliche oder natürliche Zeichen wieder erregt werden, so muß auch jederzeit das nehmliche Wohlgefallen, ob schon nicht in dem nehmlichen Grade, wieder entstehen.

Dieses aber eingestanden, muß ich bekennen, daß mir die Voraussetzung, Virgil habe die Künstler nachgeahmet, weit unbegreiflicher wird, als mir das Widerspiel derselben geworden ist. Wenn die Künstler dem Dichter gefolgt sind, so kann ich mir von allen ihren Abweichungen Rede und Antwort geben. Sie mußten abweichen, weil die nehmlichen Züge des Dichters in ihrem Werke Unbequemlichkeiten verursacht haben würden, die sich bey ihm nicht äußern. Aber warum mußte der Dichter abweichen? Wenn er der Gruppe in allen und jeden Stücken treulich nachgegangen wäre, würde er uns nicht immer noch ein vortreffliches Gemälde geliefert haben *)? Ich begreife wohl,

*) Ich kann mich desfalls auf nichts entscheidenderes berufen, als auf das Gedicht des Ga-

wie ſeine vor ſich ſelbſt arbeitende Phantaſie ihn auf dieſen und jenen Zug bringen können; aber

dolet. Es iſt eines alten Dichters würdig, und da es ſehr wohl die Stelle eines Kupfers vertreten kann, ſo glaube ich, es hier ganz einrücken zu dürfen.

DE LAOCOONTIS STATUA

IACOBI SADOLETTI CARMEN.

Ecce alto terrae e cumulo, ingentisque ruinae
Viſceribus, iterum reducem longinqua reduxit
Laocoonta dies: aulis regalibus olim
Qui ſtetit, atque tuos ornabat, Tite, penates.
Divinae ſimulacrum artis, nec docta vetuſtas
Nobilius ſpectabat opus, nunc celſa reviſit
Exemptum tenebris redivivae moenia Romae.
Quid primum ſummumve loquar? miſerumne parentem
Et prolem geminam? an ſinuatos flexibus angues

die Urſachen, warum ſeine Beurtheilungskraft ſchöne Züge, die er vor Augen gehabt, in dieſe

Terribili adſpectu? caudasque irasque draconum
Vulneraque & veros, ſaxo moriente, dolores?
Horret ad haec animus, mutaque ab imagine pulſat
Pectora, non parvo pietas commixta tremori.
Prolixum bini ſpiris glomerantur in orbem
Ardentes colubri, & ſinuoſis orbibus errant,
Ternaque multiplici conſtringunt corpora nexu.
Vix oculi ſufferre valent, crudele tuendo
Exitium, caſusque feros: micat alter, & ipſum
Laocoonta petit, totumque infraque ſupraque
Implicat & rabido tandem ferit ilia morſu.
Connexum refugit corpus, torquentia ſeſe
Membra, latusque retro ſinuatum a vulnere cernas.
Ille dolore acri, & laniatu impulſus acerbo,

andere Züge verwandeln zu müſſen glaubte, dieſe wollen mir nirgends einleuchten.

Dat gemitum ingentem, crudosque evellere dentes
Connixus, laevam impatiens ad terga Chelydri
Objicit: intendunt nervi, collectaque ab omni
Corpore vis fruſtra ſummis conatibus inſtat.
Ferre nequit rabiem, & de vulnere murmur anhelum eſt.
At ſerpens lapſu crebro redeunte ſubintrat
Lubricus, intortoque ligat genua infima nodo.
Abſiſtunt ſurae, ſpirisque prementibus arctum
Crus tumet, obſepto turgent vitalia pulſu,
Liventesque atro diſtendunt ſanguine venas.
Nec minus in natos eadem vis effera ſaevit
Implexuque angit rapido, miſerandaque membra
Dilacerat: jamque alterius depaſta cruentum
Pectus, ſuprema genitorem voce cientis,
Circumjectu orbis, validoque volumine fulcit,

Mich dünket ſogar, wenn Virgil die Gruppe zu ſeinem Vorbilde gehabt hätte, daß er ſich

Alter adhuc nullo violatus corpore morſu,
Dum parat adducta caudam divellere planta,
Horret ad adſpectum miſeri patris, haeret in illo,
Et jamjam ingentes fletus, lachrymasque cadentes
Anceps in dubio retinet timor. Ergo perenni
Qui tantum ſtatuiſtis opus jam laude nitentes,
Artifices magni (quanquam & melioribus actis
Quaeritur aeternum nomen, multoque licebat
Clarius ingenium venturae tradere famae)
Attamen ad laudem quaecunque oblata facultas
Egregium hanc rapere, & ſumma ad faſtigia niti.
Vos rigidum lapidem vivis animare figuris
Eximii, & vivos ſpiranti in marmore ſenſus
Inſerere, aſpicimus motumque iramque doloremque,

ſchwerlich würde haben mäßigen können, die Verſtrickung aller drey Körper in einen Knoten gleichſam nur errathen zu laſſen. Sie würde ſein Auge zu lebhaft gerührt haben, er würde eine zu treffliche Wirkung von ihr empfunden

Et pene audimus gemitus: vos extulit olim
Clara Rhodos, veſtrae jacuerunt artis honores
Tempore ab immenſo, quos rurſum in luce ſecunda
Roma videt, celebratque frequens: operisque vetuſti
Gratia parta recens. Quanto praeſtantius ergo eſt
Ingenio, aut quovis extendere fata labore,
Quam faſtus & opes & inanem extendere luxum.

(v. Leodegarii a Quercu Farrago Poematum T. II. p. 63.) Auch Gruter hat dieſes Gedicht, nebſt andern des Sadolets, ſeiner bekannten Sammlung (Delic. Poët. Italorum Parte alt. p. 582.) mit einverleibet; allein ſehr fehlerhaft. Für bini (v. 14.) lieſet er vivi; für errant (v. 15.) oram u. ſ. w.

haben, als daß ſie nicht auch in ſeiner Beſchreibung mehr vorſtechen ſollte. Ich habe geſagt: es war itzt die Zeit nicht, dieſe Verſtrickung auszumalen. Nein; aber ein einziges Wort mehr, würde ihr in dem Schatten, worin ſie der Dichter laſſen mußte, einen ſehr entſcheidenden Druck vielleicht gegeben haben. Was der Artiſt ohne dieſes Wort entdecken konnte, würde der Dichter, wenn er es bei dem Artiſten geſehen hätte, nicht ohne daſſelbe gelaſſen haben.

Der Artiſt hatte die dringendſten Urſachen, das Leiden des Laokoon nicht in Geſchrey ausbrechen zu laſſen. Wenn aber der Dichter die ſo rührende Verbindung von Schmerz und Schönheit in dem Kunſtwerke vor ſich gehabt hätte: was hätte ihn eben ſo unvermeidlich nöthigen können, die Idee von männlichem Anſtande und großmüthiger Geduld, welche aus dieſer Verbindung des Schmerzes und der Schönheit entſpringt, ſo völlig unangedeutet zu laſſen, und uns auf einmal mit dem gräßlichen Geſchrey ſeines Laokoons zu ſchrecken? Richardſon ſagt: Virgils Laokoon muß ſchreyen, weil

der Dichter nicht ſowohl Mitleid für ihn, als Schrecken und Entſetzen bey den Trojanern erregen will. Ich will es zugeben, obgleich Richardſon nicht erwogen zu haben ſcheinet, daß der Dichter die Beſchreibung nicht in ſeiner eignen Perſon macht, ſondern ſie den Aeneas machen läßt, und gegen die Dido machen läßt, deren Mitleid Aeneas nicht genug beſtürmen konnte. Allein mich befremdet nicht das Geſchrey, ſondern der Mangel aller Gradation bis zu dieſem Geſchrey, auf welche das Kunſtwerk den Dichter natürlicher Weiſe hätte bringen müſſen, wann er es, wie wir vorausſetzen, zu ſeinem Vorbilde gehabt hätte. Richardſon füget hinzu*): die Geſchichte des Laokoon ſolle bloß

*) De la Peinture, Tome III. p. 516. C'eſt l'horreur que les Troiens ont conçue contre Laocoon, qui étoit neceſſaire à Virgile pour la conduire de ſon Poëme; & cela le méne á cette deſcription patétique de la deſtruction de la patrie de ſon Héros. Auſſi Virgile n'avoit garde de diviſer l'attention ſur la dernière nuit, pour une grande ville entière, par la peinture d'un petit malheur d'un Particulier.

zu der pathetiſchen Beſchreibung der endlichen Zerſtörung leiten; der Dichter habe ſie alſo nicht intereſſanter machen dürfen, um unſere Aufmerkſamkeit, welche dieſe letzte ſchreckliche Nacht ganz fordere, durch das Unglück eines einzeln Bürgers nicht zu zerſtreuen. Allein das heißt die Sache aus einem maleriſchen Augenpunkte betrachten wollen, aus welchem ſie gar nicht betrachtet werden kann. Das Unglück des Laokoon und die Zerſtörung ſind bey dem Dichter keine Gemälde neben einander; ſie machen beyde kein Ganzes aus, das unſer Auge auf einmal überſehen könnte oder ſollte; und nur in dieſem Falle wäre es zu beſorgen, daß unſere Blicke mehr auf den Laokoon, als auf die brennende Stadt fallen dürften. Beyder Beſchreibungen folgen auf einander, und ich ſehe nicht, welchen Nachtheil es der folgenden bringen könnte, wenn uns die vorhergehende auch noch ſo ſehr gerührt hätte. Es ſey denn, daß die folgende an ſich ſelbſt nicht rührend genug wäre.

Noch weniger Urſache würde der Dichter gehabt haben, die Windungen der Schlangen zu

verändern. Sie beſchäftigen in dem Kunſtwerke die Hände, und verſtricken die Füße. So ſehr dem Auge dieſe Vertheilung gefällt, ſo lebhaft iſt das Bild, welches in der Einbildung davon zurück bleibt. Es iſt ſo deutlich und rein, daß es ſich durch Worte nicht viel ſchwächer darſtellen läßt, als durch natürliche Zeichen.

— — — — micat alter, & ipſum
Laocoonta petit, totumque infraque ſupraque
Implicat & rabido tandem ferit ilia morſu.
— — — — — — — —
At ſerpens lapſu crebro redeunte ſubintrat
Lubricus, intortoque ligat genua infima nodo.

Das ſind Zeilen des Sadolet, die von dem Virgil ohne Zweifel noch maleriſcher gekommen wären, wenn ein ſichtbares Vorbild ſeine Phantaſie befeuert hätte, und die alsdann gewiß beſſer geweſen wären, als was er uns itzt dafür giebt:

Bis medium amplexi, bis collo ſquamea circum
Terga dati, ſuperant capite & cervicibus altis.

Dieſe Züge füllen unſere Einbildungskraft allerdings; aber ſie muß nicht dabey verweilen, ſie muß ſie nicht aufs Reine zu bringen ſuchen, ſie muß itzt nur die Schlangen, itzt nur den Laokoon ſehen, ſie muß ſich nicht vorſtellen wollen, welche Figur beyde zuſammen machen. Sobald ſie hierauf verfällt, fängt ihr das Virgiliſche Bild an zu mißfallen, und ſie findet es höchſt unmaleriſch.

Wären aber auch ſchon die Veränderungen, welche Virgil mit dem ihm geliehenen Vorbilde gemacht hätte, nicht unglücklich, ſo wären ſie doch bloß willkührlich. Man ahmet nach, um ähnlich zu werden; kann man aber ähnlich werden, wenn man über die Noth verändert? Vielmehr wenn man dieſes thut, iſt der Vorſatz klar, daß man nicht ähnlich werden wollen, daß man alſo nicht nachgeahmet habe.

Nicht das Ganze, könnte man einwenden, aber wohl dieſen und jenen Theil. Gut; doch welches ſind denn dieſe einzeln Theile, die in der Beſchreibung und in dem Kunſtwerke ſo genau übereinſtimmen, daß ſie der Dichter aus

dieſem entlehnet zu haben ſcheinen könnte? Den Vater, die Kinder, die Schlangen, das alles gab dem Dichter ſowohl als dem Artiſten, die Geſchichte. Außer dem Hiſtoriſchen kommen ſie in nichts überein, als darin, daß ſie Kinder und Vater in einem einzigen Schlangenknoten verſtricken. Allein der Einfall hierzu entſprang aus dem veränderten Umſtande, daß den Vater eben daſſelbe Unglück betroffen habe, als die Kinder. Dieſe Veränderung aber, wie oben erwähnt worden, ſcheinet Virgil gemacht zu haben; denn die griechiſche Tradition ſagt ganz etwas anders. Folglich, wenn in Anſehung jener gemeinſchaftlichen Verſtrickung, auf einer oder der andern Seite Nachahmung ſeyn ſoll, ſo iſt ſie wahrſcheinlicher auf der Seite der Künſtler, als des Dichters zu vermuthen. In allem übrigen weicht einer von dem andern ab; nur mit dem Unterſchiede, daß, wenn es der Künſtler iſt, der die Abweichungen gemacht hat, der Vorſatz den Dichter nachzuahmen noch dabey beſtehen kann, indem ihn die Beſtimmung und die Schranken ſeiner Kunſt dazu nöthigten;

ist es hingegen der Dichter, welcher dem Künstler nachgeahmet haben soll, so sind alle die berührten Abweichungen ein Beweis wider diese vermeintliche Nachahmung, und diejenigen, welche sie dem ohngeachtet behaupten, können weiter nichts damit wollen, als daß das Kunstwerk älter sey, als die poetische Beschreibung.

VII.

Wenn man sagt, der Künstler ahme dem Dichter, oder der Dichter ahme dem Künstler nach, so kann dieses zweyerley bedeuten. Entweder der eine macht das Werk des andern zu dem wirklichen Gegenstande seiner Nachahmung, oder sie haben beyde einerley Gegenstände der Nachahmung, und der eine entlehnet von dem andern die Art und Weise es nachzuahmen.

Wenn Virgil das Schild des Aeneas beschreibet, so ahmet er dem Künstler, welcher dieses Schild gemacht hat, in der ersten Bedeutung nach. Das Kunstwerk, nicht das, was

auf dem Kunſtwerke vorgeſtellet worden, iſt der Gegenſtand ſeiner Nachahmung, und wenn er auch ſchon das mit beſchreibt, was man darauf vorgeſtellet ſieht, ſo beſchreibt er es doch nur als einen Theil des Schildes, und nicht als die Sache ſelbſt. Wenn Virgil hingegen die Gruppe Laokoon nachgeahmet hätte, ſo würde dieſes eine Nachahmung von der zweyten Gattung ſeyn. Denn er würde nicht dieſe Gruppe, ſondern das, was dieſe Gruppe vorſtellet, nachgeahmet, und nur die Züge ſeiner Nachahmung von ihr entlehnt haben.

Bey der erſten Nachahmung iſt der Dichter Original, bey der andern iſt er Copiſt. Jene iſt ein Theil der allgemeinen Nachahmung, welche das Weſen ſeiner Kunſt ausmacht, und er arbeitet als Genie, ſein Vorwurf mag ein Werk anderer Künſte, oder der Natur ſeyn. Dieſe hingegen ſetzt ihn gänzlich von ſeiner Würde herab; anſtatt der Dinge ſelbſt ahmet er ihre Nachahmungen nach, und giebt uns kalte Erinnerungen von Zügen eines fremden Genies, für urſprüngliche Züge ſeines eigenen.

Wenn indeß Dichter und Künſtler diejenigen Gegenſtände, die ſie mit einander gemein haben, nicht ſelten aus dem nehmlichen Geſichtspunkte betrachten müſſen: ſo kann es nicht fehlen, daß ihre Nachahmungen nicht in vielen Stücken übereinſtimmen ſollten, ohne daß zwiſchen ihnen ſelbſt die geringſte Nachahmung oder Beeiferung geweſen. Dieſe Uebereinſtimmungen können bey zeitverwandten Künſtlern und Dichtern, über Dinge, welche nicht mehr vorhanden ſind, zu wechſelsweiſen Erläuterungen führen; allein dergleichen Erläuterungen dadurch aufzuſtutzen ſuchen, daß man aus dem Zufalle Vorſatz macht, und beſonders dem Poeten bey jeder Kleinigkeit ein Augenmerk auf dieſe Statue, oder auf jenes Gemälde andichtet, heißt ihm einen ſehr zweydeutigen Dienſt erweiſen. Und nicht allein ihm, ſondern auch dem Leſer, dem man die ſchönſte Stelle dadurch, wenn Gott will, ſehr deutlich, aber auch treflich froſtig macht.

Dieſes iſt die Abſicht und der Fehler eines berühmten engliſchen Werks. Spence ſchrieb

ſeinen Polymetis *) mit vieler klaſſiſchen Gelehrſamkeit, und in einer ſehr vertrauten Bekanntſchaft mit den übergebliebenen Werken der alten Kunſt. Seinen Vorſatz, aus dieſen die römiſchen Dichter zu erklären, und aus den Dichtern hinwiederum Aufſchlüſſe für noch unerklärte alte Kunſtwerke herzuholen, hat er öfters glücklich erreicht. Aber demohngeachtet behaupte ich, daß ſein Buch für jeden Leſer von Geſchmack ein ganz unerträgliches Buch ſeyn muß.

*) Die erſte Ausgabe iſt von 1747; die zweyte von 1755, und führet den Titel: Polymetis, or an Enquiry concerning the Agreement between the Works of the Roman Poets, and the Remains of the antient Artiſts, being on Attempt to illuſtrate them mutually from one another. In ten Books, by the Revd. Mr. Spence. London, printed for Dodsley. fol. Auch ein Auszug, welchen N. Tindal aus dieſem Werke gemacht hat, iſt bereits mehr als einmal gedruckt worden.

Es ist natürlich, daß, wenn Valerius Flaccus den geflügelten Blitz auf den römischen Schildern beschreibt,

(Nec primus radios, miles Romane, coruſci
Fulminis & rutilas ſcutis diffuderis alas)

mir diese Beschreibung weit deutlicher wird, wenn ich die Abbildung eines solchen Schildes auf einem alten Denkmale erblicke *). Es kann seyn, daß Mars in eben der schwebenden Stellung, in welcher ihn Addison über der Rhea auf einer Münze zu sehen glaubte **), auch von den

*) Val. Flaccus lib. VI. v. 55. 56. Polymetis Dial. VI. p. 50.

**) Ich sage: es kann seyn. Doch wollte ich zehne gegen eins wetten, daß es nicht ist. — Juvenal redet von den ersten Zeiten der Republik, als man noch von keiner Pracht und Ueppigkeit wußte, und der Soldat das erbeutete Gold und Silber nur auf das Geschirr seines Pferdes und auf seine Waffen verwandte. (Sat. XV. v. 100 — 107.)

alten Waffenſchmieden auf den Helmen und Schilden vorgeſtellet wurde, und daß Juvenal

Tunc rudis & Grajas mirari neſcius artes
Urbibus everſis praedarum e parte reperta
Magnorum artificum frangebat pocula miles,
Ut phaleris gauderet equus, caelataque caſſis
Romuleae ſimulacra ferae manſueſcere juſſae
Imperii fato, geminos ſub rupe Quirinos,
Ac nudam effigiem clypeo fulgentis & haſta,
Pendentisque dei perituro oſtenderet hoſti.

Der Soldat zerbrach die koſtbarſten Becher, die Meiſterſtücke groſſer Künſtler, um eine Wölfin, einen kleinen Romulus und Remus daraus arbeiten zu laſſen, womit er ſeinen Helm ausſchmückte. Alles iſt verſtändlich, bis auf die letzten zwey Zeilen, in welchen der Dichter fortfährt, noch ein ſolches getriebenes Bild auf den Helmen der alten Soldaten zu beſchreiben. So viel ſieht man wohl, daß dieſes Bild der Gott Mars ſeyn ſoll; aber was ſoll das Beywort pendentis, welches er ihm giebt, bedeuten? Rigaltius fand eine alte Gloſſe, die es durch quaſi ad ictum ſe incli-

die Stelle des Ovids, wo der ermattete Cephalus den kühlenden Lüften ruft:

Basrelief und die Münze dem Addison wohl schwerlich die Stelle des Juvenals in die Gedanken gebracht haben würde, wenn er sich nicht zugleich erinnert hätte, bey dem alten Scholiasten, der in der letzten ohne eine Zeile anstatt fulgentis, venientis gefunden, die Glosse gelesen zu haben: Martis ad Iliam venientis ut concumberet. Nun nehme man aber diese Lesart des Scholiasten nicht an, sondern man nehme die an, welche Addison selbst annimmt, und sage, ob man sodann die geringste Spur findet, daß der Dichter die Rhea in Gedanken gehabt habe? Man sage, ob es nicht ein wahres Hysteronproteron von ihm seyn würde, daß er von der Wölfin und den jungen Knaben rede, und sodann erst von dem Abentheuer, dem sie ihr Daseyn zu danken haben? Die Rhea ist noch nicht Mutter, und die Kinder liegen schon unter dem Felsen. Man sage, ob eine Schäferstunde wohl ein schickliches Emblema auf dem Helme eines römischen Soldaten gewesen wäre? Der Sol-

Aura — — — venias — —
Meque juves, intresque ſinus, gratiſſima, noſtros!

dat war auf den göttlichen Urſprung ſeines Stifters ſtolz: das zeigten die Wölfin und die Kinder genugſam; mußte er auch noch den Mars im Begriffe einer Handlung zeigen, in der er nichts weniger als der fürchterliche Mars war? Seine Ueberraſchung der Rhea mag auf noch ſo viel alten Marmorn und Münzen zu finden ſeyn, paßt ſie darum auf das Stück einer Rüſtung? Und welches ſind denn die Marmor und Münzen, auf welchen ſie Addiſon fand, und wo er den Mars in dieſer ſchwebenden Stellung ſahe? Das alte Basrelief, worauf er ſich beruft, ſoll Bellori haben. Aber die Admiranda, welches ſeine Sammlung der ſchönſten alten Basreliefs iſt, wird man vergebens darnach durchblättern. Ich habe es nicht gefunden, und auch Spence muß es weder da, noch ſonſt wo gefunden haben, weil er es gänzlich mit Stillſchweigen übergeht. Alles kömmt alſo auf die Münze an. Nun betrachte man dieſe bey dem Addi-

und seine Procris diese Aura für den Namen einer Nebenbuhlerin hält, daß ich, sage ich,

son selbst. Ich erblicke eine liegende Rhea; und da dem Stempelschneider der Raum nicht erlaubte, die Figur des Mars mit ihr auf gleichem Boden zu stellen, so stehet er ein wenig höher. Das ist es alles; schwebendes hat sie außer diesem nicht das geringste. Es ist wahr, in der Abbildung, die Spence davon giebt, ist das Schweben sehr stark ausgedruckt: die Figur fällt mit dem Obertheile weit vor; und man sieht deutlich, daß es kein stehender Körper ist, sondern daß, wenn es kein fallender Körper seyn soll, es nothwendig ein schwebender seyn muß. Spence sagt, er besitze diese Münze selbst. Es wäre hart, obschon in einer Kleinigkeit, die Aufrichtigkeit eines Mannes in Zweifel zu ziehen. Allein ein gefaßtes Vorurtheil kann auch auf unsre Augen Einfluß haben; zu dem konnte er es zum Besten seiner Leser für erlaubt halten, den Ausdruck, welchen er zu sehen glaubte, durch seinen Künstler so verstärken zu lassen, daß uns eben so wenig Zweifel desfalls übrig bleibe, als ihm

[redacted]

diese Stelle natürlicher finde, wenn ich aus den

selbst. So viel ist gewiß, daß Spence und Addison eben dieselbe Münze meinen, und daß sie sonach entweder bey diesem sehr verstellt, oder bey jenem sehr verschönert seyn muß. Doch ich habe noch eine andere Anmerkung wider dieses vermeintliche Schweben des Mars. Diese nehmlich: daß ein schwebender Körper, ohne eine scheinbare Ursache, durch welche die Wirkung seiner Schwere verhindert wird, eine Ungereimtheit ist, von der man in den alten Kunstwerken kein Exempel findet. Auch die neue Malerey erlaubet sich dieselben nie, sondern wenn ein Körper in der Luft hangen soll, so müssen ihn entweder Flügel halten, oder er muß auf etwas zu ruhen scheinen, und sollte es auch nur eine bloße Wolke seyn. Wenn Homer die Thetis von dem Gestade sich zu Fuße in den Olymp erhebeben läßt, Την μεν ἀρ' Ουλυμπωνδε ποδες φερον (Iliad. Σ. v. 148.) so verstehet der Graf Caylus die Bedürfnisse der Kunst zu wohl, als daß er dem Maler rathen sollte, die Göttin so frey die Luft durchschreiten zu lassen. Sie muß ihren Weg auf einer Wolke nehmen, (Tableaux tirés de l'Iliade

Kunſtwerken der Alten erſehe, daß ſie wirklich die

p. 91.) ſo wie er ſie ein andermal auf einen Wagen ſetzt, (p. 131.) obgleich der Dichter das Gegentheil von ihr ſagt. Wie kann es auch wohl anders ſeyn? Ob uns ſchon der Dichter die Göttin ebenfalls unter einer menſchlichen Figur denken läßt, ſo hat er doch alle Begriffe eines groben und ſchweren Stoffes davon entfernet, und ihren menſchenähnlichen Körper mit einer Kraft belebt, die ihn von den Geſetzen unſerer Bewegung ausnimmt. Wodurch aber könnte die Malerey die körperliche Figur einer Gottheit von der körperlichen Figur eines Menſchen ſo vorzüglich unterſcheiden, daß unſer Auge nicht beleidiget würde, wenn es bey der einen ganz andere Regeln der Bewegung, der Schwere, des Gleichgewichts beobachtet fände, als bey der andern? Wodurch anders als durch verabredete Zeichen? In der That ſind ein Paar Flügel, eine Wolke auch nichts anders, als dergleichen Zeichen. Doch von dieſem ein mehreres an einem andern Orte. Hier iſt es genug, von den Vertheidigern der Addiſonſchen Meinung zu verlangen

die ſanften Lüfte perſonificiret, und eine Art

langen, mir eine andere ähnliche Figur auf alten Denkmälern zu zeigen, die ſo frey und bloß in der Luft hange. Sollte dieſer Mars die einzige in ihrer Art ſeyn? Und warum? Hatte vielleicht die Tradition einen Umſtand überliefert, der ein dergleichen Schweben in dieſem Falle nothwendig macht? Beym Ovid (Faſt. lib. I.) läßt ſich nicht die geringſte Spur davon entdecken. Vielmehr kann man zeigen, daß es keinen ſolchen Umſtand könne gegeben haben. Denn es finden ſich andere alte Kunſtwerke, welche die nehmliche Geſchichte vorſtellen, und wo Mars offenbar nicht ſchwebet, ſondern gehet. Man betrachte das Basrelief beym Montfaucon, (Suppl. T. I. p. 183.) das ſich, wenn ich nicht irre, zu Rom in dem Pallaſt der Mellini befindet. Die ſchlafende Rhea liegt unter einem Baume, und Mars nähert ſich ihr mit leiſen Schritten, und mit der bedeutenden Zurückſtreckung der rechten Hand, mit der wir denen hinter uns, entweder zurückzubleiben, oder ſachte zu folgen, befehlen. Es iſt vollkommen die nehmliche

weiblicher Sylphen, unter dem Namen Aurae,

Stellung, in der er auf der Münze erscheinet, nur daß er hier die Lanze in der rechten und dort in der linken Hand führet. Man findet öfter berühmte Statuen und Basreliefe auf alten Münzen copiret, als daß es auch nicht hier könnte geschehen seyn, wo der Stempelschneider den Ausdruck der zurückgewandten rechten Hand vielleicht nicht fühlte, und sie daher besser mit der Lanze füllen zu können glaubte. — Alles dieses nun zusammen genommen, wie viel Wahrscheinlichkeit bleibet dem Addison noch übrig? Schwerlich mehr, als so viel deren die bloße Möglichkeit hat. Doch woher eine bessere Erklärung, wenn diese nicht taugt? Es kann seyn, daß sich schon eine bessere unter den vom Addison verworfnen Erklärungen findet. Findet sich aber auch keine, was mehr? Die Stelle des Dichters ist verdorben; sie mag es bleiben. Und sie wird es bleiben, wenn man auch noch zwanzig neue Vermuthungen darüber auskramen wollte. Dergleichen könnte, z. E., diese seyn, daß pendentis in seiner figürlichen Bedeutung genommen wer-

verehret haben *). Ich gebe es zu, daß, wenn Juvenal einen vornehmen Taugenichts mit ei-

den müſſe, nach welcher es ſo viel als ungewiß, unentſchloſſen, unentſchieden, heißet. Mars pendens wäre alsdenn ſo viel als Mars incertus oder Mars communis. Dii communes ſunt, ſagt Servius, (ad v. 118. lib. XIII. Aeneid.) Mars, Bellona, Victoria, quia hi in bello utrique parti favere poſſunt. Und die ganze Zeile,

Pendentisque Dei (effigiem) perituro oſtenderet hoſti,

würde dieſen Sinn haben, daß der alte römiſche Soldat das Bildniß des gemeinſchaftlichen Gottes ſeinem demohngeachtet bald unterliegenden Feinde unter die Augen zu tragen gewohnt geweſen ſey. Ein ſehr feiner Zug, der die Siege der alten Römer mehr zur Wirkung ihrer eigenen Tapferkeit, als zur Frucht des partheyiſchen Beyſtandes ihres Stammvaters macht. Demohngeachtet: non liquet.

*) „Ehe ich, ſagt Spence (Polymetis, Dialogue „XIII. p. 208.) mit dieſen Aurae, Luftnym-

ner Hermesſäule vergleicht, man das Aehnliche in dieſer Vergleichung ſchwerlich finden dürfte,

„phen, bekannt ward, wußte ich mich in die „Geſchichte vom Cephalus und Procris, beym „Ovid, gar nicht zu finden. Ich konnte auf „keine Weiſe begreifen, wie Cephalus durch „ſeine Ausrufung, Aura venias, ſie mochte „auch in einem noch ſo zärtlichen ſchmachten„den Tone erſchollen ſeyn, jemanden auf den „Argwohn bringen können, daß er ſeiner Pro„cris untreu ſey. Da ich gewohnt war, un„ter dem Worte Aura nichts als die Luft „überhaupt oder einen ſanften Wind insbe„ſondere zu verſtehen, ſo kam mir die Eifer„ſucht der Procris noch weit ungegründeter „vor, als auch die allerausſchweifendſte ge„meiniglich zu ſeyn pflegt. Als ich aber ein„mal gefunden hatte, daß Aura eben ſowohl „ein ſchönes junges Mädchen, als die Luft be„deuten könnte, ſo bekam die Sache ein ganz „anderes Anſehen, und die Geſchichte dünkte „mich eine ziemlich vernünftige Wendung zu „bekommen.“ Ich will den Beyfall, den ich dieſer Entdeckung, mit der ſich Spence ſo ſehr

ohne eine ſolche Säule zu ſehen, ohne zu wiſſen, daß es ein ſchlechter Pfeiler iſt, der bloß das Haupt, höchſtens mit dem Rumpfe, des Gottes trägt, und, weil wir weder Hände noch Füße daran erblicken, den Begriff der Unthätigkeit erwecket *). — Erläuterungen von dieſer

ſchmeichelt, in dem Texte ertheile, in der Note nicht wieder zurücknehmen. Ich kann aber doch nicht unangemerkt laſſen, daß auch ohne ſie die Stelle des Dichters ganz natürlich und begreiflich iſt. Man darf nehmlich nur wiſſen, daß Aura bey den Alten ein ganz gewöhnlicher Name für Frauenzimmer war. So heißt z. E. beym Nonnus (Dionyſ. lib. XLVIII.) die Nymphe aus dem Gefolge der Diana, die, weil ſie ſich einer männlichern Schönheit rühmte, als ſelbſt der Göttinn ihre war, zur Strafe für ihre Vermeſſenheit, ſchlafend den Umarmungen des Bacchus Preis gegeben ward.

*) Iuvenalis Sat. VIII. v. 52—55.

— — — — — At tu

Nil niſi Cecropides; truncoque ſimillimus

Hermae:

Art sind nicht zu verachten, wenn sie auch schon weder allezeit nothwendig, noch allezeit hinläng-

Nullo quippe alio vincis discrimine, quam quod
Illi marmoreum caput est, tua vivit imago.

Wenn Spence die griechischen Schriftsteller mit in seinen Plan gezogen gehabt hätte, so würde ihm vielleicht, vielleicht aber auch nicht, eine alte Aesopische Fabel beygefallen seyn, die aus der Bildung einer solchen Hermessäule ein noch weit schöneres, und zu ihrem Verständnisse weit unentbehrlicheres Licht erhält, als diese Stelle des Juvenals. „Merkur, erzählet Aesopus, „wollte gern erfahren, in „welchem Ansehen er bey den Menschen stün„de. Er verbarg seine Gottheit, und kam „zu einem Bildhauer. Hier erblickte er die „Statue des Jupiters, und fragte den Künst„ler, wie theuer er sie halte? Eine Drachme: „war die Antwort. Merkur lächelte; und „diese Juno? fragte er weiter. Ohngefähr „eben so viel. Indem ward er sein eigenes „Bild gewahr, und dachte bey sich selbst: ich „bin der Bote der Götter; von mir kömmt

lich seyn sollten. Der Dichter hatte das Kunstwerk als ein für sich bestehendes Ding, und

„aller Gewinn; mich müssen die Menschen „nothwendig weit höher schätzen. Aber hier „dieser Gott? (Er wies auf sein Bild.) Wie „theuer möchte wohl der seyn? Dieser? antwortete der Künstler. O, wenn ihr mir jene beyde abkauft, so sollt ihr diesen oben „drein haben.“ Merkur war abgeführt. Allein der Bildhauer kannte ihn nicht, und konnte also auch nicht die Absicht haben, seine Eigenliebe zu kränken, sondern es mußte in der Beschaffenheit der Statuen selbst gegründet seyn, warum er die letztere so geringschätzig hielt, daß er sie zur Zugabe bestimmte. Die geringere Würde des Gottes, welchen sie vorstellte, konnte dabey nichts thun; denn der Künstler schätzet seine Werke nach der Geschicklichkeit, dem Fleiße und der Arbeit, welche sie erfordern, und nicht nach dem Range und dem Werthe der Wesen, welche sie ausdrücken. Die Statue des Merkurs mußte weniger Geschicklichkeit, weniger Fleiß und Ar-

nicht als Nachahmung, vor Augen; oder Künſtler und Dichter hatten einerley angenommene Begriffe, dem zu Folge ſich auch Uebereinſtim-

heit verlangen, wenn ſie weniger koſten ſollte, als eine Statue des Jupiters oder der Juno. Und ſo war es hier wirklich. Die Statuen des Jupiters und der Juno zeigten die völlige Perſon dieſer Götter; die Statue des Merkurs hingegen war ein ſchlechter viereckigter Pfeiler, mit dem bloßen Bruſtbilde deſſelben. Was Wunder alſo, daß ſie oben drein gehen konnte? Merkur überſah dieſen Umſtand, weil er ſein vermeintliches überwiegendes Verdienſt nur allein vor Augen hatte, und ſo war ſeine Demüthigung eben ſo natürlich, als verdient. Man wird ſich vergebens bey den Auslegern und Ueberſetzern und Nachahmern der Fabeln des Aeſopus nach der geringſten Spur von dieſer Erklärung umſehen; wohl aber könnte ich ihrer eine ganze Reihe anführen, wenn es ſich der Mühe lohnte, die das Mährchen geradezu verſtanden, das iſt, ganz und gar nicht verſtanden haben. Sie haben die Ungereimtheit, welche darin liegt, wenn

mung in ihren Vorſtellungen zeigen mußte, aus welcher ſich auf die Allgemeinheit jener Begriffe zurückſchließen läßt.

Allein wenn Tibull die Geſtalt des Apollo malet, wie er ihm im Traume erſchienen: — Der ſchönſte Jüngling, die Schläfe mit dem keuſchen Lorbeer umwunden; ſyriſche Gerüche duften aus dem güldenen Haare, das um den langen Nacken ſchwimmet; glänzendes Weiß und Purpurröthe miſchen ſich auf dem ganzen Körper, wie auf der zarten Wange der Braut, die itzt ihrem Geliebten zugeführet wird: —

man die Statuen alle für Werke von einerley Ausführung annimmt, entweder nicht gefühlt, oder wohl noch gar übertrieben. Was ſonſt in dieſer Fabel anſtößig ſeyn könnte, wäre vielleicht der Preis, welchen der Künſtler ſeinem Jupiter ſetzet. Für eine Drachma kann ja wohl auch kein Töpfer eine Puppe machen. Eine Drachma muß alſo hier überhaupt für etwas ſehr geringes ſtehen. (Fab. Aeſop. 90. Edit. Haupt. p. 70.)

warum müſſen dieſe Züge von alten berühmten Gemälden erborgt ſeyn? Echions nova nupta verecundia notabilis mag in Rom geweſen ſeyn, mag tauſend und tauſendmal ſeyn copiret worden; war darum die bräutliche Scham ſelbſt aus der Welt verſchwunden? Seit ſie der Maler geſehen hatte, war ſie für keinen Dichter mehr zu ſehen, als in der Nachahmung des Malers *)? Oder, wenn ein anderer Dichter den Vulkan ermüdet, und ſein vor der Eſſe erhitztes Geſicht roth, brennend nennet: mußte er es erſt aus dem Werke eines Malers lernen, daß Arbeit ermattet und Hitze röthet **)? Oder wenn Lucrez den Wechſel der Jahreszeiten beſchreibet, und ſie, mit dem ganzen Gefolge ihrer Wirkungen in der Luft und auf der Erde, in ihrer natürlichen Ordnung vorüber führet: war Lucrez ein Ephemeron, hatte er kein gan-

*) Tibullus Eleg. 4. lib. III. Polymetis Dial. VIII. p. 84.

**) Statius lib. I. Sylv. 5. v. 8. Polymetis Dial. VIII. p. 81.

zes Jahr durchlebet, um alle die Veränderungen ſelbſt erfahren zu haben, daß er ſie nach einer Proceſſion ſchildern mußte, in welcher ihre Statuen herumgetragen wurden? Mußte er erſt von dieſen Statuen den alten poetiſchen Kunſtgriff lernen, dergleichen Abſtrakta zu wirklichen Weſen zu machen *)? Oder Virgils

*) Lucretius de R. N. lib. V. v. 736—747.

It Ver, & Venus, & Veneris praenuntius ante
Pinnatus graditur Zephyrus; veſtigia propter
Flora quibus mater praeſpargens ante viai
Cuncta coloribus egregiis & odoribus oplet.
Inde loci ſequitur Calor aridus, & comes una
Pulverulenta Ceres; & Etęſia flabra Aquilonum.
Inde autumnus adit; graditur ſimul Evius Evan:
Inde aliae tempeſtates ventique ſequuntur,
Altitonans Volturnus & Auſter fulmine pollens.

pontem indignatus Araxes, dieſes vortreffliche poetiſche Bild eines über ſeine Ufer ſich er-

Tandem Bruma nives adfert, pigrumque rigorem
Reddit, Hyems ſequitur, crepitans aç dentibus Algus.

Spence erkennet dieſe Stelle für eine von den ſchönſten in dem ganzen Gedichte des Lucrez. Wenigſtens iſt ſie eine von denen, auf welche ſich die Ehre des Lucrez als Dichter gründet. Aber wahrlich, es heißt ihm dieſe Ehre ſchmälern, ihn völlig darum bringen wollen, wenn man ſagt: Dieſe ganze Beſchreibung ſcheinet nach einer alten Proceſſion der vergötterten Jahreszeiten, nebſt ihrem Gefolge, gemacht zu ſeyn. Und warum das? „Darum, ſagt der „Engländer, weil bey den Römern ehedem „dergleichen Proceſſionen mit ihren Göttern „überhaupt, eben ſo gewöhnlich waren, als „noch itzt in gewiſſen Ländern die Proceſſionen „ſind, die man den Heiligen zu Ehren anſtellet; und weil hiernächſt alle Ausdrücke, welche der Dichter hier braucht, auf eine Proceſſion recht ſehr wohl paſſen“ (come in

gießenden Fluſſes, wie er die über ihn geſchlagene Brücke zerreißt, verliert es nicht ſeine ganze Schönheit, wenn der Dichter auf ein Kunſt-

very aptly, if applied to a proceſſion.) Treffliche Gründe! Und wie vieles wäre gegen den letzten noch einzuwenden! Schon die Beywörter, welche der Dichter den perſonificirten Abſtrakten giebt, Calor aridus, Ceres pulverulenta, Volturnus altitonans, fulmine pollens Auſter, Algus dentibus crepitans, zeigen, daß ſie das Weſen von ihm, und nicht von dem Künſtler haben, der ſie ganz anders hätte charakteriſiren müſſen. Spence ſcheinet übrigens auf dieſen Einfall von einer Proceſſion durch Abraham Preigern gekommen zu ſeyn, welcher in ſeinen Anmerkungen über die Stelle des Dichters ſagt: Ordo eſt quaſi Pompae cujusdam, Ver & Venus, Zephyrus & Flora &c. Allein dabey hätte es auch Spence nur ſollen bewenden laſſen. Der Dichter führet die Jahreszeiten gleichſam in einer Proceſſion auf; das iſt gut. Aber er hat es von einer Proceſſion gelernt, ſie ſo aufzuführen; das iſt ſehr abgeſchmackt.

dergleichen Erläuterungen, die aus de
Stelle den Dichter verdrängen, um de
eines Künſtlers durchſchimmern zu laſ

Ich betaure, daß ein ſo nützliche
als Polymetis ſonſt ſeyn könnte, du
geſchmackloſe Grille, den alten Dicht
eigenthümlicher Phantaſie, Bekanntſc
fremder unterzuſchieben, ſo ekel, u
claſſiſchen Schriftſtellern weit nachthei
worden iſt, als ihnen die wäßrigen A
gen der ſchaalſten Wortforſcher nimm
ſeyn können. Noch mehr betaure i
Spencen ſelbſt Addiſon hierin vorgegang
aus löblicher Begierde, die Kenntniß d
Kunſtwerke zu einem Auslegungsmittel
ben, die Fälle eben ſo wenig unterſchie
in welchen die Nachahmung der Al

Dichter anſtändig, in welchen ſie ihm verkleidet lich iſt *).

VIII.

Von der Aehnlichkeit, welche die Poeſie und Malerey mit einander haben, macht ſich Spencer die allerſeltſamſten Begriffe. Er glaubet, daß beyde Künſte bey den Alten ſo genau verbunden geweſen, daß ſie beſtändig Hand in Hand gegangen, und der Dichter nie den Maler, der Maler nie den Dichter aus den Augen verloren habe. Daß die Poeſie die weitere Kunſt iſt; daß ihr Schönheiten zu Gebote ſtehen, welche die Malerey nicht zu erreichen vermag; daß ſie öfters Urſachen haben kann, die unmaleriſchen Schönheiten den maleriſchen vorzuziehen: daran ſcheinet er gar nicht gedacht zu haben, und iſt daher bey dem geringſten Unter-

*) In verſchiedenen Stellen ſeiner Reiſen und ſeines Geſpräches über die alten Münzen.

ſchiede, den er unter den alten Dichtern und Artiſten bemerkt, in einer Verlegenheit, die ihn auf die wunderlichſten Ausflüchte von der Welt bringt.

Die alten Dichter geben dem Bacchus meiſtentheils Hörner. Es iſt alſo doch wunderbar, ſagt Spence, daß man dieſe Hörner an ſeinen Statuen ſo ſelten erblickt*). Er fällt auf dieſe, er fällt auf eine andere Urſache, auf die Unwiſſenheit der Antiquare, auf die Kleinheit der Hörner ſelbſt, die ſich unter den Trauben und Epheublättern, dem beſtändigen Kopfputze des Gottes, möchten verkrochen haben. Er windet ſich um die wahre Urſache herum, ohne ſie zu argwohnen. Die Hörner des Bacchus waren keine natürliche Hörner, wie ſie es an den Faunen und Satyren waren. Sie waren ein Stirnſchmuck, den er aufſetzen und ablegen konnte.

— Tibi, cum ſine cornibus adſtas
Virgineum caput eſt: — —

heißt

*) Polymetis Dial. IX. p. 129.

heißt: es in der feyerlichen Anrufung des Bacchus beym Ovid *). Er konnte ſich alſo auch ohne Hörner zeigen; und zeigte ſich ohne Hörner, wenn er in ſeiner jungfräulichen Schönheit erſcheinen wollte. In dieſer wollte ihn nun auch der Künſtler darſtellen, und mußte daher alle Zuſätze von übler Wirkung an ihm vermeiden. Ein ſolcher Zuſatz wären die Hörner geweſen, die an dem Diadem befeſtiget waren, wie man an einem Kopfe in dem Königl. Cabinet zu Berlin ſehen kann **). Ein ſolcher Zuſatz war das Diadem ſelbſt, welches die ſchöne Stirne verdeckte, und daher an den Statuen des Bacchus eben ſo ſelten vorkömmt, als die Hörner, ob es ihm ſchon, als ſeinem Erfinder, von den Dichtern eben ſo oft beygeleget wird. Dem Dichter gaben die Hörner und das Diadem ſeine Anſpielungen auf die Thaten und den Charakter des Gottes: dem Künſtler hingegen wurden ſie Hinderungen größere Schönheiten

*) Metamorph. lib. IV. v. 19. 20.

**) Bayeri Theſ. Brandenb. Vol. III. p. 242.

zu zeigen; und wenn Bacchus, wie ich glaube, eben darum den Beynamen Biformis, Διμορφος, hatte, weil er ſich ſowohl ſchön als ſchrecklich zeigen konnte, ſo war es wohl natürlich, daß die Künſtler diejenige von ſeiner Geſtalt am liebſten wählten, die der Beſtimmung ihrer Kunſt am meiſten entſprach.

Minerva und Juno ſchleudern bey den römiſchen Dichtern öfters den Blitz. Aber warum nicht auch in ihren Abbildungen? fragt Spence *). Er antwortet: es war ein beſonderes Vorrecht dieſer zwey Göttinnen, wovon man den Grund vielleicht erſt in den Samothraciſchen Geheimniſſen erfuhr; weil aber die Aetiſten bey den alten Römern als gemeine Leute betrachtet, und daher zu dieſen Geheimniſſen ſelten zugelaſſen wurden, ſo wußten ſie ohne Zweifel nichts davon, und was ſie nicht wußten, konnten ſie nicht vorſtellen. Ich möchte Spencen dagegen fragen: arbeiteten dieſe gemeinen Leute vor ihren Kopf, oder auf Be-

*) Polymetis Dial. VI. p. 63.

fehl Vornehmerer, die von den Geheimniſſen unterrichtet ſeyn konnten? Stunden die Artiſten auch bey den Griechen in dieſer Verachtung? Waren die römiſchen Artiſten nicht mehrentheils geborne Griechen? Und ſo weiter.

Statius und Valerius Flaccus ſchildern eine erzürnte Venus, und mit ſo ſchrecklichen Zügen, daß man ſie in dieſem Augenblicke eher für eine Furie, als für die Göttinn der Liebe halten ſollte. Spence ſiehet ſich in den alten Kunſtwerken vergebens nach einer ſolchen Venus um. Was ſchließt er daraus? Daß dem Dichter mehr erlaubt iſt als dem Bildhauer und Maler? Das hätte er daraus ſchließen ſollen; aber er hat es einmal für allemal als einen Grundſatz angenommen, daß in einer poetiſchen Beſchreibung nichts gut ſey, was unſchicklich ſeyn würde, wenn man es in einem Gemälde, oder an einer Statue vorſtellte *). Folglich müſſen

*) Polymetis Dialogue XX. p. 311. Scarce any thing can be good in a poëtical deſcription,

„Poeſie ſchon in ihrem Verfalle war.
„gen auch hierin ihren verderbten G
„und ihre ſchlechte Beurtheilungskraf
„den Dichtern aus einer beſſern Zeit w
„dergleichen Verſtoßungen wider den
„ſchen Ausdruck nicht finden *).“

So etwas zu ſagen, braucht es wahr
nig Unterſcheidungskraft. Ich will ind
weder des Statius noch des Valerius in
Fall annehmen, ſondern nur eine all
Anmerkung machen. Die Götter und g
Weſen, wie ſie der Künſtler vorſtellet, ſin
völlig ebendieſelben, welche der Dichter b
Bey dem Künſtler ſind ſie perſonificir
ſtracta, die beſtändig die ähnliche Char
rung behalten müſſen, wenn ſie erkennli
ſollen. Bey dem Dichter hingegen

wirkliche handelnde Weſen, die über ihren allgemeinen Charakter noch andere Eigenſchaften und Affekten haben, welche nach Gelegenheit der Umſtände vor jenen vorſtechen können. Venus iſt dem Bildhauer nichts als die Liebe; er muß ihr alſo alle die ſittſame verſchämte Schönheit, alle die holden Reitze geben, die uns an geliebten Gegenſtänden entzücken, und die wir daher mit in den abgeſonderten Begriff der Liebe bringen. Die geringſte Abweichung von dieſem Ideal läßt uns ſein Bild verkennen. Schönheit aber mit mehr Majeſtät als Scham, iſt ſchon keine Venus, ſondern eine Juno. Reitze, aber mehr gebieteriſche, männliche, als holde Reitze, geben eine Minerva ſtatt einer Venus. Vollends eine zürnende Venus, eine Venus von Rache und Wuth getrieben, iſt dem Bildhauer ein wahrer Widerſpruch; denn die Liebe, als Liebe, zürnet nie, rächet ſich nie. Bey dem Dichter hingegen iſt Venus zwar auch die Liebe, aber die Göttinn der Liebe, die außer dieſem Charakter, ihre eigene Individualität hat, und folglich der Triebe des Abſcheues eben

ſo fähig ſeyn muß, als der Zuneigung. Was Wunder alſo, daß ſie bey ihm in Zorn und Wuth entbrennet, beſonders wenn es die beleidigte Liebe ſelbſt iſt, die ſie darein verſetzet?

Es iſt zwar wahr, daß auch der Künſtler in zuſammengeſetzten Werken, die Venus, oder jede andere Gottheit, außer ihrem Charakter, als ein wirklich handelndes Weſen, ſo gut wie der Dichter, einführen kann. Aber alsdenn müſſen wenigſtens ihre Handlungen ihrem Charakter nicht widerſprechen, wenn ſie ſchon keine unmittelbare Folgen deſſelben ſind. Venus übergiebt ihrem Sohne die göttlichen Waffen: dieſe Handlung kann der Künſtler ſowohl, als der Dichter, vorſtellen. Hier hindert ihn nichts, der Venus alle die Anmuth und Schönheit zu geben, die ihr als Göttinn der Liebe zukommen; vielmehr wird ſie eben dadurch in ſeinem Werke um ſo viel kenntlicher. Allein wenn ſich Venus an ihren Verächtern, den Männern zu Lemnos, rächen will, in vergrößerter wilder Geſtalt, mit flecktgen Wangen, in verwirrtem Haare, die Pechfackel ergreift, ein ſchwarzes

Gewand um ſich wirft, und auf einer finſtern Wolke ſtürmiſch herabfährt: ſo iſt das kein Augenblick für den Künſtler, weil er ſie durch nichts in dieſem Augenblicke kenntlich machen kann. Es iſt nur ein Augenblick für den Dichter, weil dieſer das Vorrecht hat, einen andern, in welchem die Göttinn ganz Venus iſt, ſo nahe, ſo genau damit zu verbinden, daß wir die Venus auch in der Furie nicht aus den Augen verlieren. Dieſes thut Flaccus:

— — Neque enim alma videri
Jam tumet; aut tereti crinem ſubnectitur auro,
Sidereos diffuſa ſinus. Eadem effera & ingens
Et maculis ſuffecta genas, pinumque ſonantem
Virginibus Stygiis, nigramque ſimillima pallam *).

Eben dieſes thut Statius:

*) Argonaut. lib. II. v. 102—106.

Illa Paphon veterem centumque altaria linquens,
Nec vultu nec crine prior, ſolviſſe jugalem
Ceſton, & Idalias procul ablegaſſe volucres
Fertur. Erant certe, media qui noctis in umbra
Divam, alios ignes majoraque tela gerentem,
Tartarias inter thalamis volitaſſe ſorores
Vulgarent: utque implicitis arcana domorum
Anguibus, & ſaeva formidine cuncta replerit
Limina *). —

Oder man kann ſagen: der Dichter allein beſitzet das Kunſtſtück, mit negativen Zügen zu ſchildern, und durch Vermiſchung dieſer negativen mit poſitiven Zügen, zwey Erſcheinungen in eine zu bringen. Nicht mehr die holde Ve-

*) Thebaid. lib. V. v. 61—64.

nus; nicht mehr das Haar mit goldenen Spangen geheftet; von keinem azurnen Gewande umflattert; ohne ihren Gürtel; mit andern Flammen, mit größern Pfeilen bewaffnet; in Gesellschaft ihr ähnlicher Furien. Aber weil der Artist dieses Kunststückes entbehren muß, soll sich seiner darum auch der Dichter enthalten? Wenn die Malerey die Schwester der Dichtkunst seyn will: so sey sie wenigstens keine eifersüchtige Schwester; und die jüngere untersage der ältern nicht alle den Putz, der sie selbst nicht kleidet.

IX.

Wenn man in einzeln Fällen den Maler und Dichter mit einander vergleichen will, so muß man vor allen Dingen wohl zusehen, ob sie beyde ihre völlige Freyheit gehabt haben, ob sie ohne allen äußerlichen Zwang auf die höchste Wirkung ihrer Kunst haben arbeiten können.

Ein ſolcher äußerlicher Zwang war dem alten Künſtler öfters die Religion. Sein Werk zur Verehrung und Anbetung beſtimmt, konnte nicht allezeit ſo vollkommen ſeyn, als wenn er einzig das Vergnügen des Betrachters dabey zur Abſicht gehabt hätte. Der Aberglaube überladete die Götter mit Sinnbildern, und die ſchönſten von ihnen wurden nicht überall als die ſchönſten verehret.

Bacchus ſtand in ſeinem Tempel zu Lemnos, aus welchem die fromme Hypſipile ihren Vater unter der Geſtalt des Gottes rettete*), mit Hör-

*) Valerius Flaccus, lib. II. Argonaut. v. 265-273.

Serta patri, juvenisque comam veſtesque Lyaei
Induit, & medium curru locat; aeraque circum
Tympanaque & plenas tacita formidine ciſtas.
Ipſa ſinus hederisque ligat famularibus artus:
Pampineamque quatit ventoſis ictibus haſtam,
Reſpiciens; teneat virides velatus habenas
Ut pater, & nivea tumeant ut cornua mitra,
Et ſacer ut Bacchum referat ſcyphus.

nern, und ſo erſchien er ohne Zweifel in allen ſeinen Tempeln, denn die Hörner waren ein Sinnbild, welches ſein Weſen mit bezeichnete. Nur der freye Künſtler, der ſeinen Bacchus für keinen Tempel arbeitete, ließ dieſes Sinnbild weg; und wenn wir unter den noch übrigen Statuen von ihm keine mit Hörnern finden *), ſo

Das Wort cumeant, in der letzten ohne eine Zeile, ſcheinet übrigens anzuzeigen, daß man die Hörner des Bacchus nicht ſo klein gemacht, als ſich Spence einbildet.

*) Der ſo genannte Bacchus in dem Mediceiſchen Garten zu Rom (beym Montfaucon Suppl. aux Ant. T. I. p. 254.) hat kleine aus der Stirne hervorſproſſende Hörner; aber es giebt Kenner, die ihn eben darum lieber zu einem Faune machen wollen. In der That ſind ſolche natürliche Hörner eine Schändung der menſchlichen Geſtalt, und können nur Weſen geziemen, denen man eine Art von Mittelgeſtalt zwiſchen Menſchen und Thier ertheilte. Auch iſt die Stellung, der lüſterne Blick nach der über ſich gehaltenen Traube, einem Begleiter

ist dieses vielleicht ein Beweis, daß es keine von den geheiligten sind, in welchen er wirklich verehret worden. Es ist ohnedem höchst wahrscheinlich, daß auf diese letzteren die Wuth der frommen Zerstörer in den ersten Jahrhunderten des Christenthums vornehmlich gefallen ist, die nur hier und da ein Kunstwerk schonte, welches durch keine Anbetung verunreiniget war.

Da indeß unter den aufgegrabenen Antiken sich Stücke sowohl von der einen als von der

des Weingottes anständiger, als dem Gotte selbst. Ich erinnere mich hier, was Clemens Alexandrinus von Alexander dem Großen sagt (Protrept. p. 48. Edit. Pott.) Εβουλετο δε και Αλεξανδρος Αμμωνος υιος ειναι δοκειν, και κερασφορος ἀναπλαττεσθαι προς των ἀγαλματοποιων, το καλον ἀνδρωπε ὑβρισαι σκηνων κερατι. Es war Alexanders ausdrücklicher Wille, daß ihn der Bildhauer mit Hörnern vorstellen sollte: er war es gern zufrieden, daß die menschliche Schönheit in ihm mit Hörnern beschimpft ward, wenn man ihn nur eines göttlichen Ursprunges zu seyn glaubte.

andern Art finden, ſo wünſchte ich, daß man den Namen der Kunſtwerke nur denjenigen beylegen möchte, in welchen ſich der Künſtler wirklich als Künſtler zeigen können, bey welchen die Schönheit ſeine erſte und letzte Abſicht geweſen. Alles andere, woran ſich zu merkliche Spuren gottesdienſtlicher Verabredungen zeigen, verdienet dieſen Namen nicht, weil die Kunſt hier nicht um ihrer ſelbſt willen gearbeitet, ſondern ein bloßes Hülfsmittel der Religion war, die bey den ſinnlichen Vorſtellungen, die ſie ihr aufgab, mehr auf das Bedeutende als auf das Schöne ſahe; ob ich ſchon dadurch nicht ſagen will, daß ſie nicht auch öfters alles Bedeutende in das Schöne geſetzt, oder aus Nachſicht für die Kunſt und den feinern Geſchmack des Jahrhunderts, von jenem ſo viel nachgelaſſen habe, daß dieſes allein zu herrſchen ſcheinen können.

Macht man keinen ſolchen Unterſchied, ſo werden der Kenner und der Antiquar beſtändig mit einander im Streite liegen, weil ſie einander nicht verſtehen. Wenn jener, nach ſeiner Einſicht in die Beſtimmung der Kunſt, behaup-

tet, daß dieſes oder jenes der alte Künſtler nie gemacht habe, nehmlich als Künſtler nicht, freywillig nicht: ſo wird dieſer es dahin ausdehnen, daß es auch weder die Religion, noch ſonſt eine außer dem Gebiete der Kunſt liegende Urſache, von dem Künſtler habe machen laſſen, von dem Künſtler nehmlich als Handarbeiter. Er wird alſo mit der erſten mit der beſten Figur den Kenner widerlegen zu können glauben, die dieſer ohne Bedenken, aber zu großem Aergerniſſe der gelehrten Welt, wieder zu dem Schutte verdammet, woraus ſie gezogen worden.

*) Als ich oben behauptete, daß die alten Künſtler keine Furien gebildet hätten, war es mir nicht entfallen, daß die Furien mehr als einen Tempel gehabt, die ohne ihre Statuen gewiß nicht geweſen ſind. In dem zu Cerynea fand Pauſanias dergleichen von Holz; ſie waren weder groß, noch ſonſt beſonders merkwürdig; es ſchien, daß die Kunſt, die ſich nicht an ihnen zeigen können, es an den Bildſäulen ihrer Prieſterinnen, die in der Halle des Tempels ſtanden, einbringen wollen, als welche von

Gegentheils kann man ſich aber auch den Einfluß der Religion auf die Kunſt zu groß vor-

Stein, und von ſehr ſchöner Arbeit waren. (Pauſanias Achais. cap. XXV. p. 587. Edit. Kuhn.) Ich hatte eben ſo wenig vergeſſen, daß man Köpfe von ihnen auf einem Abraxas, den Chiffletius bekannt gemacht, und auf einer Lampe beym Licetus zu ſehen glaube. (Diſſertat. ſur les Furies par Bannier, Mémoires de l'Academie des Inſcript. T. V. p. 43.) Auch ſogar die Urne von Hetruriſcher Arbeit beym Gorius, (Tab. 151. Muſaei Etruſci.) auf welcher Oreſtes und Pylades erſcheinen, wie ihnen zwey Furien mit Fackeln zuſetzen, war mir nicht unbekannt. Allein ich redete von Kunſtwerken, von welchen ich alle dieſe Stücke ausſchließen zu können glaubte. Und wäre auch das letztere nicht ſo wohl als die übrigen davon auszuſchließen, ſo dienet es von einer andern Seite, mehr meine Meynung zu beſtärken, als zu widerlegen. Denn ſo wenig auch die hetruriſchen Künſtler überhaupt auf das Schöne gearbeitet, ſo ſcheinen ſie doch auch die Furien nicht ſo wohl durch ſchreckliche

ſtellen. Spence giebt hiervon ein ſonderbares Beyſpiel. Er fand beym Ovid, daß Veſta in ihrem Geſichtszüge, als vielmehr durch ihre Tracht und Attributa ausgedruckt zu haben. Dieſe ſtoßen mit ſo ruhigem Geſichte dem Oreſtes und Pylades ihre Fackeln unter die Augen, daß ſie faſt ſcheinen, ſie nur im Scherze erſchrecken zu wollen. Wie fürchterlich ſie dem Oreſtes und Pylades vorgekommen, läßt ſich nur aus ihrer Furcht, keinesweges aber aus der Bildung der Furien ſelbſt, abnehmen. Es ſind alſo Furien, und ſind auch keine; ſie verrichten das Amt der Furien, aber nicht in der Vorſtellung von Grimm und Wuth, welche wir mit ihrem Namen zu verbinden gewohnt ſind; nicht mit der Stirne, die, wie Catull ſagt, expirantis praeportat pectoris iras. — Noch kürzlich glaubte Herr Winkelmann, auf einem Carniole in dem Stoſchiſchen Cabinette, eine Furie im Laufe mit fliegendem Rocke und Haaren, und einem Dolche in der Hand, gefunden zu haben. (Bibliothek der ſch. Wiſſ. 1 Band S. 30.) Der Herr von Hagedorn rieth hierauf auch den Künſtlern ſchon an, ſich dieſe

ihrem Tempel unter keinem perſönlichen Bilde verehret worden; und dieſes dünkte ihn genug,

dieſe Anzeige zu Nutze zu machen, und die Furien in ihren Gemälden ſo vorzuſtellen, (Betrachtungen über die Malerey S. 222.) Allein Herr Winkelmann hat hernach dieſe ſeine Entdeckung ſelbſt wiederum ungewiß gemacht, weil er nicht gefunden, daß die Furien, anſtatt mit Fackeln, auch mit Dolchen von den Alten bewaffnet worden. (Deſcript. des Pierres gravées p. 84.) Ohne Zweifel erkennt er alſo die Figuren, auf Münzen der Städte Lyrba und Maſſaura, die Spanheim für Furien ausgiebt (Les Céſars de Julien p. 44.) nicht dafür, ſondern für eine Hecate triformis; denn ſonſt fände ſich allerdings hier eine Furie, die in jeder Hand einen Dolch führet, und es iſt ſonderbar, daß eben dieſe auch in bloßen ungebundenen Haaren erſcheint, die an den andern mit einem Schleyer bedeckt ſind. Doch geſetzt auch, es wäre wirklich ſo, wie es dem Hrn. Winkelmann zuerſt vorgekommen: ſo würde es auch mit dieſem geſchnittenen Steine eben die Bewandniß haben, die es mit der Hetruriſchen

daraus zu schließen, daß es überhaupt keine Bildsäulen von dieser Göttin gegeben habe, und daß alles, was man bisher dafür gehalten, nicht die Vesta, sondern eine Vestalin vorstelle *). Eine seltsame Folge! Verlor der Künstler darum sein Recht, ein Wesen, dem die Dichter eine bestimmte Persönlichkeit geben, das sie zur Tochter des Saturnus und der Ops machen, das sie in Gefahr kommen lassen, unter die Mißhandlungen des Priapus zu fallen, und was sie sonst von ihr erzählen, verlor er, sage ich, darum sein Recht, dieses Wesen auch nach seiner Art zu personificiren, weil es in Einem Tempel nur unter dem Sinnbilde des Feuers verehret

Urne hat, es wäre denn, daß sich wegen Kleinheit der Arbeit gar keine Gesichtszüge erkennen ließen. Ueberdem gehören auch die geschnittenen Steine überhaupt, wegen ihres Gebrauchs als Siegel, schon mit zur Bilderſprache, und ihre Figuren mögen öfterer eigensinnige Symbola der Besitzer, als freywillige Werke der Künstler seyn.

*) Polymetis Dial. VII. p. 81.

ward? Denn Spence begehet dabei noch dieſen Fehler, daß er das, was Ovid nur von einem gewiſſen Tempel der Veſta, nemlich von dem zu Rom ſagt *), auf alle Tempel dieſer Göttin ohne Unterſchied, und auf ihre Verehrung überhaupt, ausdehnet. Wie ſie in dieſem Tempel zu Rom verehret ward, ſo ward ſie nicht überall verehret, ſo war ſie ſelbſt nicht in Italien verehret worden, ehe ihn Numa erbaute. Numa wollte keine Gottheit in menſchlicher oder thieriſcher Geſtalt vorgeſtellet wiſſen;

*) Faſt. lib. VI. v. 295-98.

Eſſe diu ſtuleus Veſtae ſimulacra putavi:
Mox didici curvo nulla ſubeſſe tholo.
Ignis inexſtinctus templo celatur in illo.
Effigiem nullam Veſta, nec ignis habet.

Ovid redet nur von dem Gottesdienſte der Veſta in Rom, nur von dem Tempel, den ihr Numa daſelbſt erbauet hatte, von dem er kurz zuvor (v. 259. 60.) ſagt:

Regis opus placidi, quo non metuentius ullum
Numinis ingenium terra Sabina tulit.

und darin beſtand ohne Zweifel die Verbeſſerung, die er in dem Dienſte der Veſta machte, daß er alle perſönliche Vorſtellung von ihr daraus verbannte. Ovid ſelbſt lehret uns, daß es vor den Zeiten des Numa Bildſäulen der Veſta in ihrem Tempel gegeben habe, die, als ihre Prieſterin Sylvia Mutter ward, vor Scham die jungfräulichen Hände vor die Augen hoben *). Daß

*) Faſt. lib. III. v. 45. 46.

Sylvia fit mater: Veſtae ſimulacra feruntur
Virgineas oculis oppoſuiſſe manus.

Auf dieſe Weiſe hätte Spence den Ovid mit ſich ſelbſt vergleichen ſollen. Der Dichter redet von verſchiedenen Zeiten. Hier von den Zeiten vor dem Numa, dort von den Zeiten nach ihm. In jenen ward ſie in Italien unter perſönlichen Vorſtellungen verehret, ſo wie ſie in Troja war verehret worden, von wannen Aeneas ihren Gottesdienſt mit herüber gebracht hatte.

— — Manibus vittas, Veſtamque potentem
Æternumque adytis effert penetralibus ignem:

ſogar in den Tempeln, welche die Göttin außer der Stadt in den römiſchen Provinzen hatte, ihre Verehrung nicht völlig von der Art geweſen, als ſie Numa verordnet, ſcheinen verſchiedene alte Inſchriften zu beweiſen, in welchen eines Pontificis Veſtae gedacht wird *). Auch zu Corinth war ein Tempel der Veſta ohne alle Bildſäule, mit einem bloßen Altare, worauf der Göttin geopfert ward **). Aber hatten die Griechen darum gar keine Statuen der Veſta? Zu Athen war eine im Prytaneo, neben der Sta-

ſagt Virgil von dem Geiſte des Hektors, nachdem er dem Aeneas zur Flucht gerathen. Hier wird das ewige Feuer von der Veſta ſelbſt, oder ihrer Bildſäule, ausdrücklich unterſchieden. Spence muß die römiſchen Dichter zu ſeinem Behufe doch noch nicht aufmerkſam genug durchgeleſen haben, weil ihm dieſe Stelle entwiſcht iſt.

*) Lipſius de Veſta & Veſtalibus. cap. 13.

**) Pauſanias Corinth. cap. XXXV. p. 198. Edit. Kuhn.

tue des Friedens *). Die Jaſſeer rühmten von einer, die bey ihnen unter freyem Himmel ſtand, daß weder Schnee noch Regen jemals auf ſie falle **). Plinius gedenkt einer ſitzenden, von der Hand des Scopas, die ſich zu ſeiner Zeit in den Servilianiſchen Gärten zu Rom befand ***).

*) Idem Attic. cap. XVIII. p. 41.

**) Polyb. Hiſt. lib. XVI. §. 11. Op. T. II. p. 443. Edit. Erneſt.

***) Plinius lib. XXXVI. ſect. 4. p. 727. Edit. Hard. Scopas fecit — Veſtam ſedentem laudatam in Servilianis hortis. Dieſe Stelle muß Lipſius in Gedanken gehabt haben, als er (de Veſta cap. 3.) ſchrieb: Plinius Veſtam ſedentem effingi ſolitam oſtendit, a ſtabilitate. Allein was Plinius von einem einzeln Stücke des Scopas ſagt, hätte er nicht für einen allgemein angenommenen Charakter ausgeben ſollen. Er merkt ſelbſt an, daß auf den Münzen die Veſta eben ſo oft ſtehend als ſitzend erſcheine. Allein er verbeſſert dadurch nicht den Plinius, ſondern ſeine eigne falſche Einbildung.

Zugegeben, daß es uns itzt ſchwer wird, eine bloße Veſtalin von einer Veſta ſelbſt zu unterſcheiden, beweiſet dieſes, daß ſie auch die Alten nicht unterſcheiden können, oder wohl gar nicht unterſcheiden wollen? Gewiſſe Kennzeichen ſprechen offenbar mehr für die eine, als für die andere. Das Scepter, die Fackel, das Palladium, laſſen ſich nur in der Hand der Göttin vermuthen. Das Tympanum, welches ihr Codinus beyleget, kömmt ihr vielleicht nur als der Erde zu; oder Codinus wußte ſelbſt nicht recht, was er ſahe *).

*) Georg. Codinus de Originib. Conſtant. Edit. Venet. p. 12. Την γην λεγουσιν Ἑστιαν, καὶ πλαττουσι αὐτην γυναικα, τυμπανον βασταζουσαν ἐπειδη τους ἀνεμους ἡ γη ὑφ' ἑαυτην συγκλειει. Suidas, aus ihm, oder beyde aus einem ältern, ſagt unter dem Worte Ἑστια eben dieſes. „Die Erde wird unter dem Namen Veſta als eine Frau gebildet, welche ein Tympanon trägt, weil ſie die Winde in ſich verſchloſſen hält.“ Die Urſache iſt ein wenig

X.

Ich merke noch eine Befremdung des Spence an, welche deutlich zeiget, wie wenig er über

abgeſchmackt. Es würde ſich eher haben hören laſſen, wenn er geſagt hätte, daß ihr deswegen ein Tympanon beygegeben werde, weil die Alten zum Theil geglaubt, daß ihre Figur damit übereinkomme; σχημα αὐτης τυμπανοειδες εἶναι. (Plutarchus de placitis Philoſ. cap. 10. id. de facie in orbe Lunæ.) Wo ſich aber Cobinus nur nicht entweder in der Figur, oder in dem Namen, oder gar in beyden geirret hat. Er wußte vielleicht, was er die Veſta tragen ſahe, nicht beſſer zu nennen, als ein Tympanum; oder hörte es ein Tympanum nennen, und konnte ſich nichts anders dabey gedenken, als das Inſtrument, welches wir eine Heerpauke nennen. Tympana waren aber auch eine Art von Rädern:

Hinc radios trivere rotis, hinc tympana plauſtris
Agricolæ —

die Grenzen der Poesie und Malerey muß nachgedacht haben.

„Was die Musen überhaupt betrifft, sagt „er, so ist es doch sonderbar, daß die Dichter in „Beschreibung derselben so sparsam sind, weit „sparsamer, als man es bey Göttinnen, denen „sie so große Verbindlichkeit haben, erwarten „sollte *).

Was heißt das anders, als sich wundern, daß, wenn die Dichter von ihnen reden, sie es nicht in der stummen Sprache der Maler thun? Urania ist den Dichtern die Muse der Sternkunst; aus ihrem Namen, aus ihren Verrichtungen erkennen wir ihr Amt. Der Künstler, um es kenntlich zu machen, muß sie mit einem Stabe auf eine Himmelskugel weisen lassen;

(Virgilius Georgic. lib. II. v. 44.) Und einem solchen Rade scheinet mir das, was sich an der Vesta des Fabretti zeiget, (Ad Tabulam Iliadis p. 334.) und dieser Gelehrte für eine Handmühle hält, sehr ähnlich zu seyn.

*) Polymetis Dial. VIII. p. 91.

dieſer Stab, dieſe Himmelskugel, dieſe ihre Stellung ſind ſeine Buchſtaben, aus welchen er uns den Namen Urania zuſammenſetzen läßt. Aber wenn der Dichter ſagen will: Urania hatte ſeinen Tod längſt aus den Sternen vorhergeſehen;

Ipſa diu poſitis lethum praedixerat aſtris
Uranie *) —

warum ſoll er, in Rückſicht auf den Maler, dazu ſetzen: Urania, den Radius in der Hand, die Himmelskugel vor ſich? Wäre es nicht, als ob ein Menſch, der laut reden kann und darf, ſich noch zugleich der Zeichen bedienen ſollte, welche die Stummen im Seraglio des Türken aus Mangel der Stimme unter ſich erfunden haben?

Eben dieſelbe Befremdung äußert Spence nochmals bey den moraliſchen Weſen, oder denjenigen Gottheiten, welche die Alten den Tugenden und der Führung des menſchlichen Le-

*) Statius Theb. VIII. v. 551.

bens vorsetzten *). „Es verdient angemerkt zu „werden, sagt er, daß die römischen Dichter „von den besten dieser moralischen Wesen weit „weniger sagen, als man erwarten sollte. Die „Artisten sind in diesem Stücke viel reicher, „und wer wissen will, was jedes derselben für „einen Aufzug gemacht, darf nur die Münzen „der römischen Kayser zu Rathe ziehen **). — „Die Dichter sprechen von diesen Wesen zwar „öfters, als von Personen; überhaupt aber sa„gen sie von ihren Attributen, ihrer Kleidung „und übrigem Ansehen sehr wenig." —

Wenn der Dichter Abstracta personificiret, so sind sie durch den Namen, und durch das, was er sie thun läßt, genugsam charakterisiret.

Dem Künstler fehlen diese Mittel. Er muß also seinen personificirten Abstractis Sinnbilder zugeben, durch welche sie kenntlich werden. Diese Sinnbilder, weil sie etwas anders sind, und etwas anders bedeuten, machen sie zu allegorischen Figuren.

*) Polym. Dial. X. p. 137.

**) Ibid. p. 134.

Eine Frauensperſon mit einem Zaum in der Hand; eine andere an eine Säule gelehnet, ſind in der Kunſt allegoriſche Weſen. Allein die Mäßigung, die Standhaftigkeit bey dem Dichter, ſind keine allegoriſche Weſen, ſondern bloß perſonificirte Abſtracta.

Die Sinnbilder dieſer Weſen bey dem Künſtler hat die Noth erfunden. Denn er kann ſich durch nichts anders verſtändlich machen, was dieſe oder jene Figur bedeuten ſoll. Wozu aber den Künſtler die Noth treibet, warum ſoll ſich das der Dichter aufdringen laſſen, der von dieſer Noth nichts weiß?

Was Spencen ſo ſehr befremdet, verdienet den Dichtern als eine Regel vorgeſchrieben zu werden. Sie müſſen die Bedürfniſſe der Malerey nicht zu ihrem Reichthume machen. Sie müſſen die Mittel, welche die Kunſt erfunden hat, um der Poeſie nachzukommen, nicht als Vollkommenheiten betrachten, auf die ſie neidiſch zu ſeyn Urſache hätten. Wenn der Künſtler eine Figur mit Sinnbildern auszieret, ſo erhebt er eine bloße Figur zu einem höhern We-

sen. Bedienet sich aber der Dichter dieser malerischen Ausstaffirungen, so macht er aus einem höhern Wesen eine Puppe.

So wie diese Regel durch die Befolgung der Alten bewähret ist, so ist die geflissentliche Uebertretung derselben ein Lieblingsfehler der neuen Dichter. Alle ihre Wesen der Einbildung gehen in Maske, und die sich auf diese Maskeraden am Besten verstehen, verstehen sich meistentheils auf das Hauptwerk am wenigsten: nehmlich, ihre Wesen handeln zu lassen, und sie durch die Handlungen derselben zu charakterisiren.

Doch giebt es unter den Attributen, mit welchen die Künstler ihre Abstracta bezeichnen, eine Art, die des poetischen Gebrauchs fähiger und würdiger ist. Ich meyne diejenigen, welche eigentlich nichts allegorisches haben, sondern als Werkzeuge zu betrachten sind, deren sich die Wesen, welchen sie beygeleget werden, falls sie als wirkliche Personen handeln sollten, bedienen würden oder könnten. Der Zaum in der Hand der Mäßigung, die Säule, an welche sich

die Standhaftigkeit lehnet, sind lediglich allegorisch, für den Dichter also von keinem Nutzen. Die Wage in der Hand der Gerechtigkeit ist es schon weniger, weil der rechte Gebrauch der Wage wirklich ein Stück der Gerechtigkeit ist. Die Leyer oder Flöte aber in der Hand einer Muse, die Lanze in der Hand des Mars, Hammer und Zange in den Händen des Vulcans, sind ganz und gar keine Sinnbilder, sind bloße Instrumente, ohne welche diese Wesen die Wirkungen, die wir ihnen zuschreiben, nicht hervorbringen können. Von dieser Art sind die Attribute, welche die alten Dichter in ihre Beschreibungen etwa noch einflechten, und die ich deswegen zum Unterschiede jener allegorischen die poetischen nennen möchte. Diese bedeuten die Sache selbst, jene nur etwas Aehnliches *).

*) Man mag in dem Gemälde, welches Horaz von der Nothwendigkeit macht, und welches vielleicht das an Attributen reichste Gemälde bey allen alten Dichtern ist: (lib. I. Od. 35.)

Te semper anteit saeva Necessitas:
Clavos trabales & cuneos manu

XI.

Auch der Graf Caylus ſcheinet zu verſtan-

Geſtans ahenea; nec ſeverus
Uncus abeſt liquidumque plumbum —

man mag, ſage ich, in dieſem Gemälde die Nägel, die Klammern, das fließende Bley, für Mittel der Befeſtigung oder für Werkzeuge der Beſtrafung annehmen, ſo gehören ſie doch immer mehr zu den poetiſchen, als allegoriſchen Attributen. Aber auch als ſolche ſind ſie zu ſehr gehäuft, und die Stelle iſt eine von den froſtigſten des Horaz. Sanadon ſagt: J'oſe dire que ce tableau pris dans le détail feroit plus beau ſur la toile que dans une ode heroïque. Je ne puis ſouffrir cet attirail patibulaire de clous, de coins, de crocs, & de plomb fondu. J'ai cru en devoir décharger la traduction, en ſubſtituant les idées générales aux idées ſingulières. C'eſt dommage que le Poëte ait eu beſoin de ce correctif. Sanadon hatte ein feines und richtiges Gefühl; nur der Grund, womit er es bewähren will, iſt nicht der rechte. Nicht weil die gebrauchten Attribute ein Attirail patibulaire

gen, daß der Dichter seine Wesen der Einbildung

sind; denn es stand nur bey ihm, die andere Auslegung anzunehmen, und das Galgengeräthe in die festesten Bindemittel der Baukunst zu verwandeln: sondern, weil alle Attributa eigentlich für das Auge, und nicht für das Gehör gemacht sind, und alle Begriffe, die wir durch das Auge erhalten sollten, wenn man sie uns durch das Gehör beybringen will, eine größere Anstrengung erfordern, und einer geringern Klarheit fähig sind. — Der Verfolg von der angeführten Strophe des Horaz erinnert mich übrigens an ein Paar Versehen des Spence, die von der Genauigkeit, mit welcher er die angezogenen Stellen der alten Dichter will erwogen haben, nicht den vortheilhaftesten Begriff erwecken. Er redet von dem Bilde, unter welchem die Römer die Treue oder Ehrlichkeit vorstellten. (Dial. X. p. 145.) „Die Römer, sagt er, nannten sie „Fides; und wenn sie sie Sola Fides nannten, „so scheinen sie den hohen Grad dieser Eigen„schaft, den wir durch grundehrlich (im En„glischen

dung mit allegorischen Attributen ausschmücken

„lischen downright honesty) ausdrücken, dar„unter verstanden zu haben. Sie wird mit „einer freyen offenen Gesichtsbildung und in „nichts als einem dünnen Kleide vorgestellet, „welches so fein ist, daß es für durchsichtig „gelten kann. Horaz nennet sie daher, in ei„ner von seinen Oden, dünnbekleidet; und „in einer andern, durchsichtig". In dieser kleinen Stelle sind nicht mehr als drey ziemlich grobe Fehler. Erstlich ist es falsch, daß Sola ein besonderes Beywort sey, welches die Römer der Göttinn Fides gegeben. In den beyden Stellen des Livius, die er desfalls zum Beweise anführt, (lib. I. §. 21. lib. II. §. 3.) bedeutet es weiter nichts, als was es überall bedeutet: die Ausschließung alles übrigen. In der einen Stelle scheinet den Criticis das soli sogar verdächtig und durch einen Schreibefehler, der durch das gleich darneben stehende solenne veranlasset worden, in den Text gekommen zu seyn. In der andern aber ist nicht von der Treue, sondern von der Unschuld, der Unsträflichkeit, Innocentia, die

ſolle *). Der Graf verſtand ſich beſſer auf die

Rede. Zweytens: Horaz ſoll in einer ſeiner Oden, der Treue das Beywort dünnbekleidet geben; nehmlich in der oben angezogenen fünf und dreyßigſten des erſten Buchs:

Te ſpes, & albo rara fides colit
Velata panno.

Es iſt wahr, rarus heißt auch dünne; aber hier heißt es bloß ſelten, was wenig vorkommt, und iſt das Beywort der Treue ſelbſt, und nicht ihrer Bekleidung. Spence würde Recht haben, wenn der Dichter geſagt hätte: Fides raro velata panno. Drittens: an einem andern Orte ſoll Horaz die Treue oder Redlichkeit durchſichtig nennen; um eben das damit anzudeuten, was wir in unſern gewöhnlichen Freundſchaftsverſicherungen zu ſagen pflegen: ich wünſchte, ſie könnten mein Herz ſehen. Und dieſer Ort ſoll die Zeile der achtzehnten Ode des erſten Buchs ſeyn:

Arcanique Fides prodiga, pellucidior vitro.

Wie kann man ſich aber von einem bloßen Worte ſo verführen laſſen? Heißt denn Fides Arcani prodiga die Treue? Oder heißt es

Malerey, als auf die Poeſie. Doch ich habe

nicht vielmehr, die Treuloſigkeit? Von dieſer ſagt Horaz, und nicht von der Treue, daß ſie durchſichtig wie Glas ſey, weil ſie die ihr anvertrauten Geheimniſſe eines jeden Blicke bloßſtellet.

*) Apollo übergiebt den gereinigten und balſamirten Leichnam des Sarpedon dem Tode und dem Schlafe, ihn nach ſeinem Vaterlande zu bringen. (Il. π. v. 681. 82.

Πεμπε δε μιν πομποισιν αμα κραιπνοισι φερεσθαι
Υπνῳ και Θανατῳ διδυμαοσιν.

Caylus empfiehlt dieſe Erdichtung dem Maler, fügt aber hinzu: Il eſt facheux, qu'Homère ne nous eſt rien laiſſé ſur les attributs qu'on donnoit de ſon tems au ſommeil; nous ne connoiſſons, pour caracteriſer ce Dieu, que ſon action même, & nous le couronnons de pavots. Les idées ſont modernes, la prémière eſt d'un mediocre ſervice, mais elle ne peut être employée dans le cas préſent, ou

in ſeinem Werke, in welchem er dieſes Verlangen äußert, Anlaß zu erheblichern Betrachtun-

même les fleurs me paroiſſent deplacées, ſur tout pour une figure qui groupe avec la mort. (S. Tableaux tirés de l'Iliade, de l'Odyſſée d'Homere & de l'Eneide de Virgile, avec des obſervations générales ſur le Coſtume, à Paris 1757. 8.) Das heißt von dem Homer eine von den kleinen Zierrathen verlangen, die am meiſten mit ſeiner großen Manier ſtreiten. Die ſinnreichſten Attributa, die er dem Schlafe hätte geben können, würden ihn bey weitem nicht ſo vollkommen charakteriſiret, bey weitem kein ſo lebhaftes Bild bey uns erregt haben, als der einzige Zug, durch den er ihn zum Zwillingsbruder des Todes macht. Dieſen Zug ſuche der Künſtler auszudrücken, und er wird alle Attributa entbehren können. Die alten Künſtler haben auch wirklich den Tod und den Schlaf mit der Aehnlichkeit unter ſich vorgeſtellet, die wir an Zwillingen ſo natürlich erwarten. Auf einer Kiſte von Cedernholz in dem Tempel der Juno zu Elis, ruhten ſie beyde als Knaben in

gen gefunden, wovon ich das Weſentlichſte, zu beſſerer Erwägung, hier anmerke.

den Armen der Nacht. Nur war der eine weiß, der andere ſchwarz; jener ſchlief, dieſer ſchien zu ſchlafen; beyde mit übereinander geſchlagenen Füßen. Denn ſo wollte ich die Worte des Pauſanias (Eliac. cap. XVIII. p. 422. Edit. Kuhn.) ἀμφοτέρους διεσταμμένους τοὺς πόδας, lieber überſetzen, als mit krummen Füßen, oder wie es Gedoyn in ſeiner Sprache gegeben hat: les pieds contrefaits. Was ſollten die krummen Füße hier ausdrücken? Uebereinander geſchlagene Füße hingegen ſind die gewöhnliche Lage der Schlafenden, und der Schlaf beym Maffei (Raccol. Pl. 151.) liegt nicht anders. Die neuen Artiſten ſind von dieſer Aehnlichkeit, welche Schlaf und Tod bey den Alten miteinander haben, gänzlich abgegangen, und der Gebrauch iſt allgemein worden, den Tod als ein Skelet, höchſtens als ein mit Haut bekleidetes Skelet vorzuſtellen. Vor allen Dingen hätte Caylus dem Künſtler alſo hier rathen

Der Künſtler, iſt des Grafen Abſicht, ſoll ſich mit dem größten maleriſchen Dichter, mit dem Homer, mit dieſer zweyten Natur, näher bekannt machen. Er zeigt ihm, welchen rei-

müſſen, ob er in Vorſtellung des Todes dem alten oder dem neuen Gebrauche folgen ſolle. Doch er ſcheinet ſich für den neuern zu erklären, da er den Tod als eine Figur betrachtet, gegen die eine andere mit Blumen gekrönet, nicht wohl gruppiren möchte. Hat er aber hierbey auch bedacht, wie unſchicklich dieſe moderne Idee in einem homeriſchen Gemälde ſeyn dürfte? Und wie hat ihm das Ekelhafte derſelben nicht anſtößig ſeyn können? Ich kann mich nicht bereden, daß das kleine metallene Bild in der Herzoglichen Gallerie zu Florenz, welches ein liegendes Skelet vorſtellet, das mit dem einen Arme auf einem Aſchenkruge ruhet, (Spence's Polymetis Tab. XLI.) eine wirkliche Antike ſey. Den Tod überhaupt kann es wenigſtens nicht vorſtellen ſollen, weil ihn die Alten anders vorſtellten. Selbſt ihre Dichter haben ihn unter dieſem widerlichen Bilde nie gedacht.

chen noch wie genutzten Stoff zu den trefflichſten Schilderеyen die von dem Griechen behandelte Geſchichte darbiete, und wie ſo viel vollkommner ihm die Ausführung gelingen müſſe, je genauer er ſich an die kleinſten von dem Dichter bemerkten Umſtände halten könne.

In dieſem Vorſchlage vermiſcht ſich alſo die oben getrennte doppelte Nachahmung. Der Maler ſoll nicht allein das nachahmen, was der Dichter nachgeahmet hat, ſondern er ſoll es auch mit den nehmlichen Zügen nachahmen; er ſoll den Dichter nicht bloß als Erzähler, er ſoll ihn als Dichter nutzen.

Dieſe zweyte Art der Nachahmung aber, die für den Dichter ſo verkleinerlich iſt, warum iſt ſie es nicht auch für den Künſtler? Wenn vor dem Homer eine ſolche Folge von Gemälden, als der Graf Caylus aus ihm angiebt, vorhanden geweſen wäre, und wir wüßten, daß der Dichter aus dieſen Gemälden ſein Werk genommen hätte: würde er nicht von unſerer Bewunderung unendlich verlieren? Wie kömmt es, daß wir dem Künſtler nichts von unſerer Hoch-

achtung entziehen, wenn er ſchon weiter nichts thut, als daß er die Worte des Dichters mit Figuren und Farben ausdrücket?

Die Urſach ſcheinet dieſe zu ſeyn. Bey dem Artiſten dünket uns die Ausführung ſchwerer, als die Erfindung; bey dem Dichter hingegen iſt es umgekehrt, und ſeine Ausführung dünket uns gegen die Erfindung das Leichtere. Hätte Virgil die Verſtrickung des Laokoon und ſeiner Kinder von der Gruppe genommen, ſo würde ihm das Verdienſt, welches wir bey dieſem ſeinem Bilde für das ſchwerere und größere halten, fehlen, und nur das geringere übrig bleiben. Denn dieſe Verſtrickung in der Einbildungskraft erſt ſchaffen, iſt weit wichtiger, als ſie in Worten ausdrücken. Hätte hingegen der Künſtler dieſe Verſtrickung von dem Dichter entlehnet, ſo würde er in unſern Gedanken doch noch immer Verdienſt genug behalten, ob ihm ſchon das Verdienſt der Erfindung abgehet. Denn der Ausdruck in Marmor iſt unendlich ſchwerer als der Ausdruck in Worten; und wenn wir Erfindung und Darſtellung gegen einander

abwägen, ſo ſind wir jederzeit geneigt, dem Meiſter an der einen ſo viel wiederum zu erlaſſen, als wir an der andern zu viel erhalten zu haben meynen.

Es giebt ſogar Fälle, wo es für den Künſtler ein größeres Verdienſt iſt, die Natur durch das Medium der Nachahmung des Dichters nachgeahmet zu haben, als ohne daſſelbe. Der Maler, der nach der Beſchreibung eines Thomſons eine ſchöne Landſchaft darſtellet, hat mehr gethan, als der ſie gerade von der Natur copiret. Dieſer ſiehet ſein Urbild vor ſich; jener muß erſt ſeine Einbildungskraft ſo anſtrengen, bis er es vor ſich zu ſehen glaubet. Dieſer macht aus lebhaften ſinnlichen Eindrücken etwas Schönes; jener aus ſchwanken und ſchwachen Vorſtellungen willkührlicher Zeichen.

So natürlich aber die Bereitwilligkeit iſt, dem Künſtler das Verdienſt der Erfindung zu erlaſſen, eben ſo natürlich hat daraus die Lauigkeit gegen daſſelbe bey ihm entſpringen müſſen. Denn da er ſahe, daß die Erfindung ſeine glänzende Seite nie werden könne, daß ſein größtes

Lob von der Ausführung abhange, so ward es ihm gleich viel, ob jene alt oder neu, einmal oder unzähligemal gebraucht sey, ob sie ihm oder einem andern zugehöre. Er blieb in dem engen Bezirke weniger, ihm und dem Publico geläufig gewordener Vorwürfe, und ließ seine ganze Erfindsamkeit auf die bloße Veränderung in dem Bekannten gehen, auf neue Zusammensetzungen alter Gegenstände. Das ist auch wirklich die Idee, welche die Lehrbücher der Malerey mit dem Worte Erfindung verbinden. Denn ob sie dieselbe schon sogar in malerische und dichterische eintheilen, so gehet doch auch die dichterische nicht auf die Hervorbringung des Vorwurfs selbst, sondern lediglich auf die Anordnung oder den Ausdruck *). Es ist Erfindung, aber nicht Erfindung des Ganzen, sondern einzelner Theile, und ihrer Lage unter einander. Es ist Erfindung, aber von jener geringern Gattung, die Horaz seinem tragischen Dichter anrieth:

*) Betrachtungen über die Malerey S. 159. u. f.

— — — Tuque
Rectius Iliacum carmen deducis in actus,
Quam si proferres ignota indictaque primus *).

Anrieth, sage ich, aber nicht befahl. Anrieth, als für ihn leichter, bequemer, zuträglicher; aber nicht befahl, als besser und edler an sich selbst.

In der That hat der Dichter einen großen Schritt voraus, welcher eine bekannte Geschichte, bekannte Charaktere behandelt. Hundert frostige Kleinigkeiten, die sonst zum Verständnisse des Ganzen unentbehrlich seyn würden, kann er übergehen; und je geschwinder er seinen Zuhörern verständlich wird, desto geschwinder kann er sie interessiren. Diesen Vortheil hat auch der Maler, wenn uns sein Vorwurf nicht fremd ist, wenn wir mit dem ersten Blicke die Absicht und Meynung seiner ganzen Composition erkennen, wenn wir auf eins, seine Personen nicht bloß sprechen sehen, sondern auch hören, was sie sprechen. Von dem ersten

*) Ad Pisones, v. 128—30.

Blicke hängt die größte Wirkung ab, und wenn uns dieſer zu mühſamen Nachſinnen und Rathen nöthiget, ſo erkaltet unſere Begierde gerühret zu werden; um uns an dem unverſtändlichen Künſtler zu rächen, verhärten wir uns gegen den Ausdruck, und weh ihm, wann er die Schönheit dem Ausdrucke aufgeopfert hat! Wir finden ſodann gar nichts, was uns reitzen könnte, vor ſeinem Werke zu verweilen; was wir ſehen, gefällt uns nicht, und was wir dabey denken ſollen, wiſſen wir nicht.

Nun nehme man beydes zuſammen: einmal, daß die Erfindung und Neuheit des Vorwurfs das vornehmſte bei weitem nicht iſt, was wir von dem Maler verlangen; zweytens, daß ein bekannter Vorwurf die Wirkung ſeiner Kunſt befördert und erleichtert: und ich meine, man wird die Urſache, warum er ſich ſo ſelten zu neuen Vorwürfen entſchließt, nicht mit dem Grafen Caylus, in ſeiner Bequemlichkeit, in ſeiner Unwiſſenheit, in der Schwierigkeit des mechaniſchen Theiles der Kunſt, welche allen ſeinen Fleiß, alle ſeine Zeit erfordert, ſuchen

dürfen; sondern man wird sie tiefer gegründet finden, und vielleicht gar, was Anfangs Einschränkung der Kunst, Verkümmerung unsers Vergnügens, zu seyn scheinet, als eine weise und uns selbst nützliche Enthaltsamkeit an dem Artisten zu loben geneigt seyn. Ich fürchte auch nicht, daß mich die Erfahrung widerlegen werde. Die Maler werden dem Grafen für seinen guten Willen danken, aber ihn schwerlich so allgemein nutzen, als er es erwartet. Geschähe es jedoch: so würde über hundert Jahr ein neuer Caylus nöthig seyn, der die alten Vorwürfe wieder ins Gedächtniß brächte, und den Künstler in das Feld zurückführte, wo andere vor ihm so unsterbliche Lorbeeren gebrochen haben. Oder verlangt man, daß das Publicum so gelehrt seyn soll, als der Kenner aus seinen Büchern ist? Daß ihm alle Scenen der Geschichte und der Fabel, die ein schönes Gemälde geben können, bekannt und geläufig seyn sollen? Ich gebe es zu, daß die Künstler besser gethan hätten, wenn sie seit Raphaels Zeiten, anstatt des Ovids, den Homer zu ihrem Handbuche

gemacht hätten. Aber da es nun einmal nicht geſchehen iſt, ſo laſſe man das Publicum in ſeinem Gleiſe, und mache ihm ſein Vergnügen nicht ſaurer, als ein Vergnügen zu ſtehen kommen muß, um das zu ſeyn, was es ſeyn ſoll.

Protogenes hatte die Mutter des Ariſtoteles gemalt. Ich weiß nicht, wie viel ihm der Philoſoph dafür bezahlte. Aber entweder anſtatt der Bezahlung, oder noch über die Bezahlung, ertheilte er ihm einen Rath, der mehr als die Bezahlung werth war. Denn ich kann mir nicht einbilden, daß ſein Rath eine bloße Schmeicheley geweſen ſey. Sondern vornehmlich, weil er das Bedürfniß der Kunſt erwog, allen verſtändlich zu ſeyn, rieth er ihm, die Thaten des Alexanders zu malen; Thaten, von welchen damals alle Welt ſprach, und von welchen er voraus ſehen konnte, daß ſie auch der Nachwelt unvergeßlich ſeyn würden. Doch Protogenes war nicht geſetzt genug, dieſem Rathe zu folgen; impetus animi, ſagt Plinius, & quaedam artis libido *), ein gewiſſer Ueber-

*) Lib. XXXV. ſect. 36. p. 700. Edit. Hard.

muth der Kunst, eine gewisse Lüsternheit nach dem Sonderbaren und Unbekannten, trieben ihn zu ganz andern Vorwürfen. Er malte lieber die Geschichte eines Jalysus **), einer Cy-

**) Richardson nennet dieses Werk, wenn er die Regel erläutern will, daß in einem Gemälde die Aufmerksamkeit des Betrachters durch nichts, es möge auch noch so vortrefflich seyn, von der Hauptfigur abgezogen werden müsse. „Protogenes," sagt er, „hatte in seinem berühmten Gemälde Jalysus ein Rebhuhn mit „angebracht, und es mit so vieler Kunst ausgemalet, daß es zu leben schien, und von ganz „Griechenland bewundert ward; weil es aber „aller Augen, zum Nachtheil des Hauptwerks, „zu sehr an sich zog, so löschte er es gänzlich „wieder aus." (Traité de la Peinture, T. I. p. 46.) Richardson hat sich geirret. Dieses Rebhuhn war nicht in dem Jalysus, sondern in einem andern Gemälde des Protogenes gewesen, welches der ruhende oder müßige Satyr, Σατυρος ἀναπαυομενος hieß. Ich würde diesen Fehler, welcher aus einer mißverstandenen Stelle des Plinius entsprungen ist, kaum anmerken, wenn ich ihn nicht auch beym Meur-

Klippe und dergleichen, von welchen man itzt auch nicht einmal mehr errathen kann, was sie vorgestellet haben.

XII.

sius fände: (Rhodi lib. I. cap. 14. p. 38.) In eadem, tabula sc. in qua Ialysus, Satyrus erat, quem dicebant Anapavomenon, tibias tenens. Desgleichen bey dem Herrn Winkelmann selbst. (Von der Nachahm. der Gr. W. in der Mal. und Bildh. S. 56.) Strabo ist der eigentliche Währmann dieses Histörchens mit dem Rebhuhne, und dieser unterscheidet den Jalysus, und den an eine Säule sich lehnenden Satyr, auf welcher das Rebhuhn saß, ausdrücklich. (Lib. XIV. p. 750. Edit. Xyl.) Die Stelle des Plinius (Lib. XXXV. sect. 36. p. 699.) haben Meursius und Richardson und Winkelmann deswegen falsch verstanden, weil sie nicht Acht gegeben, daß von zwey verschiedenen Gemälden daselbst die Rede ist: dem einen, dessentwegen Demetrius die Stadt nicht überkam, weil er den Ort nicht angreifen wollte, wo es stand; und dem andern, welches Protogenes während dieser Belagerung malte. Jenes war der Jalysus, und dieses der Satyr.

XII.

Homer bearbeitet eine doppelte Gattung von Weſen und Handlungen: ſichtbare und unſichtbare. Dieſen Unterſchied kann die Malerey nicht angeben: bey ihr iſt alles ſichtbar; und auf einerley Art ſichtbar.

Wenn alſo der Graf Caylus die Gemälde der unſichtbaren Handlungen in unzertrennter Folge mit den ſichtbaren fortlaufen läßt; wenn er in den Gemälden der vermiſchten Handlungen, an welchen ſichtbare und unſichtbare Weſen Theil nehmen, nicht angiebt, und vielleicht nicht angeben kann, wie die letztern, welche nur wir, die wir das Gemälde betrachten, darin entdecken ſollten, ſo anzubringen ſind, daß die Perſonen des Gemäldes ſie nicht ſehen, wenigſtens ſie nicht nothwendig ſehen zu müſſen ſcheinen können: ſo muß nothwendig ſowohl die ganze Folge, als auch manches einzelne Stück dadurch äußerſt verwirrt, unbegreiflich und widerſprechend werden.

Doch diesem Fehler wäre, mit dem Buche in der Hand, noch endlich abzuhelfen. Das schlimmste dabey ist nur dieses, daß durch die malerische Aufhebung des Unterschiedes der sichtbaren und unsichtbaren Wesen, zugleich alle die charakteristischen Züge verloren gehen, durch welche sich diese höhere Gattung über jene geringere erhebet.

Z. E. Wenn endlich die über das Schicksal der Trojaner getheilten Götter unter sich selbst handgemein werden: so gehet bey dem Dichter *) dieser ganze Kampf unsichtbar vor, und diese Unsichtbarkeit erlaubet der Einbildungskraft die Scene zu erweitern, und läßt ihr freyes Spiel, sich die Personen der Götter und ihre Handlungen so groß, und über das gemeine Menschliche so weit erhaben zu denken, als sie nur immer will. Die Malerey aber muß eine sichtbare Scene annehmen, deren verschiedene nothwendige Theile der Maaßstab für die darauf handelnden Personen werden; ein

*) Iliad. Φ. v. 385.

[redacted]

Maaßstab, den das Auge gleich darneben hat, und dessen Unproportion gegen die höhern Wesen diese höhern Wesen, die bey dem Dichter groß waren, auf der Fläche des Künstlers ungeheuer macht.

Minerva, auf welche Mars in diesem Kampfe den ersten Angriff waget, tritt zurück, und fasset mit mächtiger Hand von dem Boden einen schwarzen, rauhen, großen Stein auf, den vor alten Zeiten vereinigte Männerhände zum Grenzsteine hingewälzet hatten:

Ἡ δ' ἀναχασσαμενη λιθον εἱλετο χειρι παχειῃ,
Κειμενον ἐν πεδιῳ, μελανα, τρηχυντε, μεγαντε,
Τον ῥ' ἀνδρες προτεροι θεσαν ἐμμεναι ὀρον ἀρουρης.

Um die Größe dieses Steins gehörig zu schätzen, erinnere man sich, daß Homer seine Helden noch einmal so stark macht, als die stärksten Männer seiner Zeit, jene aber von den Männern, wie sie Nestor in seiner Jugend gekannt hatte, noch weit an Stärke übertreffen läßt. Nun frage ich, wenn Minerva einen Stein, den nicht Ein Mann, den Männer aus Nestors

die Göttin seyn? Soll ihre Statur o
des Steins proportionirt seyn, so
Wunderbare weg. Ein Mensch, der
größer ist als ich, muß natürlicher W
einen dreymal größern Stein schleudern
Soll aber die Statur der Göttin der G
Steins nicht angemessen seyn, so entst
anschauliche Unwahrscheinlichkeit in
mälde, deren Anstößigkeit durch die ka
legung, daß eine Göttin übermenschlich
haben müsse, nicht gehoben wird. W
größere Wirkung sehe, will ich auc
Werkzeuge wahrnehmen.

Und Mars, von diesem gewaltig
niedergeworfen,

Ἑπτα δ' επεχε πελεθρα — —

[redacted]

nicht Mars zu Boden, nicht der Homerische Mars, sondern ein gemeiner Krieger *).

N 3

*) Diesen unsichtbaren Kampf der Götter hat Quintus Calaber in seinem zwölften Buche (v. 158-185) nachgeahmet, mit der nicht undeutlichen Absicht, sein Vorbild zu verbessern. Es scheinet nehmlich, der Grammatiker habe es unanständig gefunden, daß ein Gott mit einem Steine zu Boden geworfen werde. Er läßt also zwar auch die Götter große Felsenstücke, die sie von dem Ida abreißen, gegen einander schleudern; aber diese Felsen zerschellen an den unsterblichen Gliedern der Götter, und stieben wie Sand um sie her:

— — — Οἱ δε κολωνας
Χερσιν ἀπορρηξαντες ὑπ' ὀδιος Ιδαιοιο
Βαλλον ἐπ' ἀλληλους· αἱ δε ψαμαθοισι ὁμοιαι
Ρεια διεσκιδαντο· θεων περι δ' ἀσχετα γυια
Ρηγνυμενα δια τυτθα. — —

Eine Künsteley, welche die Hauptsache verdirbt. Sie erhöhet unsern Begriff von den Körpern der Götter, und macht die Waffen, welche sie gegen einander brauchen, lächerlich.

Wenn Götter einander mit Steinen
ſo müſſen dieſe Steine die Götter au
digen können, oder wir glauben nu
Buben zu ſehen, die ſich mit Erdklö
fen. So bleibt der alte Homer i
Weiſere, und aller Tadel, mit den
kalte Kunſtrichter belegt, aller Wet
welchen ſich geringere Genies mit
laſſen, dienen zu weiter nichts,
Weisheit in ihr beſtes Licht zu ſetzen
will ich nicht leugnen, daß in der Na
des Quintus nicht auch ſehr treffli
vorkommen, und die ihm eigen ſin
ſind es Züge, die nicht ſowohl der
nen Größe des Homers geziemen,
ſtürmiſchen Feuer eines neuern Dich
machen würden. Daß das Geſchrey
ter, welches hoch bis in den Himme

ben, und seine Götter zu Menschen herabsetzen wollen. Die Malerey vollführet diese Herabsetzung. In ihr verschwindet vollends alles, was bey dem Dichter die Götter noch über die göttlichen Menschen setzet. Größe, Stärke, Schnelligkeit, wovon Homer noch immer einen höhern, wunderbarern Grad für seine Götter in Vorrath hat, als er seinen vorzüglichsten Helden beyleget *), müssen in dem Gemälde auf

Das Geschrey war größer, als daß es die kleinen Werkzeuge des menschlichen Gehörs fassen konnten.

*) In Ansehung der Stärke und Schnelligkeit wird niemand, der den Homer auch nur ein einzigesmal flüchtig durchlaufen hat, diese Assertion in Abrede seyn. Nur dürfte er sich vielleicht der Exempel nicht gleich erinnern, aus welchen es erhellet, daß der Dichter seinen Göttern auch eine körperliche Größe gegeben, die alle natürliche Maaße weit übersteiget. Ich verweise ihn also, außer der angezogenen Stelle von dem zu Boden geworfnen Mars,

das gemeine Maaß der Menschheit herabsinken, und Jupiter und Agamemnon, Apollo und

der sieben Hufen bedecket, auf den Helm der Minerva, (Κυνεην ἑκατον πολεων πρυλεεσσ' ἀραρυιαν. Iliad. E. v. 744.) unter welchem sich so viel Streiter, als hundert Städte in das Feld zu stellen vermögen, verbergen können; auf die Schritte des Neptunus; (Iliad. N. v. 20.) vornehmlich aber auf die Zeilen aus der Beschreibung des Schildes, wo Mars und Minerva die Truppen der belagerten Stadt anführen. (Iliad. Σ. v. 516-19.)

— — Ηρχε δ' ἀρα σφιν Αρης και Παλλας Αθηνη
Αμφω χρυσειω, χρυσεια δε εἱματα ἑσθην
Καλω και μεγαλω συν τευχεσιν, ὡς τε θεῶπερ,
Αμφις ἀριζηλω· λαοι δ' ὑπολιζονες ἠσαν.

Selbst Ausleger des Homers, alte sowohl als neue, scheinen sich nicht allezeit dieser wunderbaren Statur seiner Götter genugsam erinnert zu haben; welches aus den lindernden Erklärungen abzunehmen, die sie über den großen

Achilles, Ajax und Mars, werden vollkommen einerley Wesen, die weiter an nichts als an äußerlichen verabredeten Merkmalen zu kennen sind.

N 5

Helm der Minerva geben zu müssen glauben. (S. die Clarkisch-Ernestische Ausgabe des Homers in der angezogenen Stelle.) Man verliert aber von der Seite des Erhabenen unendlich viel, wenn man sich die Homerischen Götter nur immer in der gewöhnlichen Größe denkt, in welcher man sie, in Gesellschaft der Sterblichen, auf der Leinewand zu sehen verwöhnet wird. Ist es indeß schon nicht der Malerey vergönnet, sie in diesen übersteigenden Dimensionen darzustellen, so darf es doch die Bildhauerey gewissermaßen thun; und ich bin überzeugt, daß die alten Meister, so wie die Bildung der Götter überhaupt, also auch das Kolossalische, das sie öfters ihren Statuen ertheilten, aus dem Homer entlehnet haben. (Herodot. lib. II. p. 130. Edit. Wessel.) Verschiedene Anmerkungen über dieses Kolossalische insbesondere, und warum es in der Bildhauerey von so großer, in der Malerey aber von gar keiner Wirkung ist, verspare ich auf einen andern Ort.

Das Mittel, deſſen ſich die Malerey bedienet, uns zu verſtehen zu geben, daß in ihren Compoſitionen dieſes oder jenes als unſichtbar betrachtet werden müſſe, iſt eine dünne Wolke, in welche ſie es von der Seite der mithandelnden Perſonen einhüllet. Dieſe Wolke ſcheinet aus dem Homer ſelbſt entlehnet zu ſeyn. Denn wenn im Getümmel der Schlacht einer von den wichtigern Helden in Gefahr kömmt, aus der ihn keine andere, als göttliche Macht retten kann: ſo läßt der Dichter ihn von der ſchützenden Gottheit in einen dicken Nebel, oder in Nacht verhüllen, und ſo davon führen; als den Paris von der Venus *), den Idäus vom Neptun **), den Hektor vom Apollo ***). Und dieſen Nebel, dieſe Wolke, wird Caylus nie vergeſſen dem Künſtler beſtens zu empfehlen, wenn er ihm die Gemälde von dergleichen Begebenheiten vor-

*) Iliad. Γ. v. 381.

**) Iliad. E. v. 23.

***) Iliad. Υ. 444.

zeichnet. Wer ſieht aber nicht, daß bey dem Dichter das Einhüllen in Nebel und Nacht weiter nichts, als eine poetiſche Redensart für unſichtbar machen, ſeyn ſoll? Es hat mich daher jederzeit befremdet, dieſen poetiſchen Ausdruck realiſiret, und eine wirkliche Wolke in dem Gemälde angebracht zu finden, hinter welcher der Held, wie hinter einer ſpaniſchen Wand, vor ſeinem Feinde verborgen ſtehet. Das war nicht die Meynung des Dichters. Das heißt aus den Grenzen der Malerey herausgehen; denn dieſe Wolke iſt hier eine wahre Hieroglyphe, ein bloßes ſymboliſches Zeichen, das den befreyten Held nicht unſichtbar macht, ſondern den Betrachtern zuruft: ihr müßt ihn euch als unſichtbar vorſtellen. Sie iſt hier nichts beſſer, als die beſchriebenen Zettelchen, die auf alten gothiſchen Gemälden den Perſonen aus dem Munde gehen.

Es iſt wahr, Homer läßt den Achilles, indem ihm Apollo den Hektor entrücket, noch dreymal nach dem dicken Nebel mit der Lanze

stoßen: τρις δ' ηερα τυφε βαθειαν *). Allein auch das heißt in der Sprache des Dichters weiter nichts, als daß Achilles so wüthend gewesen, daß er noch dreymal gestoßen, ehe er es gemerkt, daß er seinen Feind nicht mehr vor sich habe. Einen wirklichen Nebel sahe Achilles nicht, und das ganze Kunststück, womit die Götter unsichtbar machten, bestand auch nicht in dem Nebel, sondern in der schnellen Entrükkung. Nur um zugleich mit anzuzeigen, daß die Entrückung so schnell geschehen, daß kein menschliches Auge dem entrückten Körper nachfolgen können, hüllet ihn der Dichter vorher in Nebel ein; nicht weil man anstatt des entrückten Körpers einen Nebel gesehen, sondern weil wir das, was in einem Nebel ist, als nicht sichtbar denken. Daher kehrt er es auch bisweilen um, und läßt, anstatt das Objekt unsichtbar zu machen, das Subjekt mit Blindheit geschlagen werden. So verfinstert Neptun die Augen des Achilles, wenn er den Aeneas aus seinen mör-

*) Ibid. v. 446.

heriſchen Händen errettet, den er mit einem Rucke mitten aus dem Gewühle auf einmal in das Hintertreffen verſetzt *). In der That aber ſind des Achilles Augen hier eben ſo wenig verfinſtert, als dort die entrückten Helden in Nebel gehüllet; ſondern der Dichter ſetzt das eine und das andere nur bloß hinzu, um die äußerſte Schnelligkeit der Entrückung, welche wir das Verſchwinden nennen, dadurch ſinnlicher zu machen.

Den homeriſchen Nebel aber haben ſich die Maler nicht bloß in den Fällen zu eigen gemacht, wo ihn Homer ſelbſt gebraucht hat, oder gebraucht haben würde: bey Unſichtbarwerdungen, bey Verſchwindungen; ſondern überall, wo der Betrachter etwas in dem Gemälde erkennen ſoll, was die Perſonen des Gemäldes entweder alle, oder zum Theil, nicht erkennen. Minerva ward dem Achilles nur allein ſichtbar, als ſie ihn zurückhielt, ſich mit Thätlichkeiten gegen den Agamemnon zu vergehen. Dieſes aus-

*) Iliad. I. v. 221.

zudrücken, sagt Caylus, weiß ich keinen andern Rath, als daß man sie von der Seite der übrigen Rathsversammlung in eine Wolke verhüllet. Ganz wider den Geist des Dichters. Unsichtbar seyn, ist der natürliche Zustand seiner Götter; es bedarf keiner Blendung, keiner Abschneidung der Lichtstrahlen, daß sie nicht gesehen werden *); sondern es bedarf einer Erleuch-

*) Zwar läßt Homer auch Gottheiten sich dann und wann in eine Wolke hüllen, aber nur alsdenn, wenn sie von andern Gottheiten nicht wollen gesehen werden. Z. E. Iliad. Ξ. v. 282. wo Juno und der Schlaf ἠέρα ἐσσαμένω sich nach dem Ida verfügen, war es der schlauen Göttin höchste Sorge, von der Venus nicht entdeckt zu werden, die ihr, nur unter dem Vorwande einer ganz andern Reise, ihren Gürtel geliehen hatte. In eben dem Buche (v. 344.) muß eine güldene Wolke den wollusttrunkenen Jupiter mit seiner Gemahlin umgeben, um ihren züchtigen Weigerungen abzuhelfen:

Πως κ' ἐοι, εἴτις νωϊ θεων αἰειγενεταων
Ευδοντ' ἀθρησειε; — — —

tung, einer Erhöhung des sterblichen Gesichts, wenn sie gesehen werden sollen. Nicht genug

Sie furchte sich nicht von den Menschen gesehen zu werden; sondern von den Göttern. Und wenn schon Homer den Jupiter einige Zeilen darauf sagen läßt:

Ηρη, μητε θεων τογε δειδιθι, μητε τιν' ἀνδρων
Οψεσθαι· τοιον τοι ἐγω νεφος ἀμφικαλυψω
Χρυσεον·

so folgt doch daraus nicht, daß sie erst diese Wolke vor den Augen der Menschen würde verborgen haben; sondern es will nur so viel, daß sie in dieser Wolke eben so unsichtbar den Göttern werden solle, als sie es nur immer den Menschen sey. So auch, wenn Minerva sich den Helm des Pluto aufsetzet, (Iliad. E. v. 845.) welches mit dem Verhüllen in einer Wolke einerley Wirkung hatte, geschieht es nicht, um von den Trojanern nicht gesehen zu werden, die sie entweder gar nicht, oder unter der Gestalt des Sthenelus erblicken, sondern lediglich, damit sie Mars nicht erkennen möge.

alſo, daß die Wolke ein willkührliches, und kein natürliches Zeichen bey den Malern iſt; dieſes willkührliche Zeichen hat auch nicht einmal die beſtimmte Deutlichkeit, die es als ein ſolches haben könnte; denn ſie brauchen es eben ſowohl, um das Sichtbare unſichtbar, als um das Unſichtbare ſichtbar zu machen.

XIII.

Wenn Homers Werke gänzlich verloren wären, wenn wir von ſeiner Ilias und Odyſſee nichts übrig hätten, als eine ähnliche Folge von Gemälden, dergleichen Caylus daraus vorgeſchlagen: würden wir wohl aus dieſen Gemälden — ſie ſollen von der Hand des vollkommenſten Meiſters ſeyn — ich will nicht ſagen, von dem ganzen Dichter, ſondern bloß von ſeinem maleriſchen Talente, uns den Begriff bilden können, den wir itzt von ihm haben?

Man mache einen Verſuch mit dem erſten dem beſten Stücke. Es ſey das Gemälde der

Peſt.

Peſt *). Was erblicken wir auf der Fläche des Künſtlers? Todte Leichname, brennende Scheiterhaufen, Sterbende mit Geſtorbenen beſchäftiget, den erzürnten Gott auf einer Wolke, ſeine Pfeile abdrückend. Der größte Reichthum dieſes Gemäldes iſt Armuth des Dichters. Denn ſollte man den Homer aus dieſem Gemälde wieder herſtellen: was könnte man ihn ſagen laſſen? „Hierauf ergrimmte Apollo, und „ſchoß ſeine Pfeile unter das Heer der Griechen. Viele Griechen ſtarben, und ihre Leichname wurden verbrannt.“ Nun leſe man den Homer ſelbſt:

Βη δε κατ' ὐλυμποιο καρηνων χωομενος κηε,
Τοξ' ὠμοισιν ἐχων, ἀμφηρεφεα τε φαρετρην.
Ἐκλαγξαν δ' ἀρ' ὀϊστοι ἐπ' ὠμων χωομενοιο,
Αυτῳ κινηθεντος· ὁ δ' ἠϊε νυκτι ἐοικως·
Ἑζετ' ἐπειτ' ἀπανευθε νεων, μετα δ' ἰον ἐηκε·
Δεινη δε κλαγγη γενετ' ἀργυρεοιο βιοιο.
Ουρηας μεν πρωτον ἐπωχετο, και κυνας ἀργους·

*) Iliad. A. v. 44 — 53. Tableaux tirés de l'Iliade p. 70.

Αυταρ ἐπειτ' αὐτοισι βελος ἐχεπευκες ἐφιεις
Βαλλ'· αἰει δε πυραι νεκυων καιοντο θαμειαι.

So weit das Leben über das Gemälde ist, so weit ist der Dichter hier über den Maler. Ergrimmt, mit Bogen und Köcher, steiget Apollo von den Zinnen des Olympus. Ich sehe ihn nicht allein herabsteigen, ich höre ihn. Mit jedem Tritte erklingen die Pfeile um die Schulter des Zornigen. Er gehet einher gleich der Nacht. Nun sitzt er gegen den Schiffen über, und schnellet — fürchterlich erklingt der silberne Bogen — den ersten Pfeil auf die Maulthiere und Hunde. Sodann faßt er mit dem giftigern Pfeile die Menschen selbst; und überall lodern unaufhörlich Holzstöße mit Leichnamen. — Es ist unmöglich die musikalische Malerey, welche die Worte des Dichters mit hören lassen, in eine andere Sprache überzutragen. Es ist eben so unmöglich, sie aus dem materiellen Gemälde zu vermuthen, ob sie schon nur der allerkleinste Vorzug ist, den das poetische Gemälde vor selbigem hat. Der Hauptvorzug ist dieser, daß uns der Dichter zu dem, was das

materielle Gemälde aus ihm zeiget, durch eine ganze Gallerie von Gemälden führet.

Aber vielleicht ist die Pest kein vortheilhafter Vorwurf für die Malerey. Hier ist ein anderer, der mehr Reize für das Auge hat. Die rathpflegenden trinkenden Götter *). Ein goldener offener Pallast, willkührliche Gruppen der schönsten und verehrungswürdigsten Gestalten, den Pocal in der Hand, von Heben, der ewigen Jugend, bedienet. Welche Architektur, welche Massen von Licht und Schatten, welche Contraste, welche Mannichfaltigkeit des Ausdruckes! Wo fange ich an, wo höre ich auf, mein Auge zu weiden? Wenn mich der Maler so bezaubert, wie vielmehr wird es der Dichter thun! Ich schlage ihn auf, und ich finde — mich betrogen. Ich finde vier gute plane Zeilen, die zur Unterschrift eines Gemäldes dienen können, in welchen der Stoff zu einem Gemälde liegt, aber die selbst kein Gemälde sind.

*) Iliad. A. v. 1—4. Tableaux tirés de l'Iliade p. 30.

Οι δε θεοι παρ Ζηνι καθημενοι ἠγοροωντο
Χρυσεῳ ἐν δαπεδῳ, μετα δε σφισι ποτνια Ἡβη
Νεκταρ ἐωνοχοει· τοι δε χρυσεοις δεπαεσσι
Δειδεχατ' ἀλληλους, Τρωων πολιν εἰσοροωντες.

Das würde ein Apollonius, oder ein noch mittelmäßigerer Dichter, nicht schlechter gesagt haben; und Homer bleibt hier eben so weit unter dem Maler, als der Maler dort unter ihm blieb.

Noch dazu findet Caylus in dem ganzen vierten Buche der Ilias sonst kein einziges Gemälde, als nur eben in diesen vier Zeilen. So sehr sich, sagt er, das vierte Buch durch die mannichfaltigen Ermunterungen zum Angriffe, durch die Fruchtbarkeit glänzender und abstechender Charaktere, und durch die Kunst ausnimmt, mit welcher uns der Dichter die Menge, die er in Bewegung setzen will, zeiget: so ist es doch für die Malerey gänzlich unbrauchbar. Er hätte dazu setzen können: so reich es auch sonst an dem ist, was man poetische Gemälde nennet. Denn wahrlich, es kommen derer in dem vierten Buche so häufige und so voll-

kommene vor, als nur in irgend einem andern. Wo iſt ein ausgeführteres, täuſchenderes Gemälde als das vom Pandarus iſt, wie er auf Anreizen der Minerva den Waffenſtilleſtand bricht, und ſeinen Pfeil auf den Menelaus losdrückt? Als das, von dem Anrücken des griechiſchen Heeres? Als das, von dem beyderſeitigen Angriffe? Als das, von der That des Ulyſſes, durch die er den Tod ſeines Leucus rächet?

Was folgt aber hieraus, daß nicht wenige der ſchönſten Gemälde des Homers keine Gemälde für den Artiſten geben? daß der Artiſt Gemälde aus ihm ziehen kann, wo er ſelbſt keine hat? daß die, welche er hat, und der Artiſt gebrauchen kann, nur ſehr armſelige Gemälde ſeyn würden, wenn ſie nicht mehr zeigten, als der Artiſt zeiget? Was ſonſt, als die Verneinung meiner obigen Frage? Daß aus den materiellen Gemälden, zu welchen die Gedichte des Homers Stoff geben, wann ihrer auch noch ſo viele, wann ſie auch noch ſo vortreflich wären, ſich dennoch auf das maleriſche Talent des Dichters nichts ſchließen läßt.

XIV.

Iſt dem aber ſo, und kann ein Gedicht ſehr ergiebig für den Maler, dennoch aber ſelbſt nicht maleriſch, hinwiederum ein anderes ſehr maleriſch, und dennoch nicht ergiebig für den Maler ſeyn: ſo iſt es auch um den Einfall des Grafen Caylus gethan, welcher die Brauchbarkeit für den Maler zum Probierſteine der Dichter machen, und ihre Rangordnung nach der Anzahl der Gemälde, die ſie dem Artiſten darbieten, beſtimmen wollen *).

*) Tableaux tirés de l'Iliade, Avert. p. V. On eſt toujours convenu, que plus un Poeme fourniſſoit d'images & d'actions, plus il avoit de ſuperiorité en Poëſie. Cette reflexion m'avoit conduit à penſer que le calcul des différens Tableaux, qu'offrent les Poëmes, pouvoit ſervir à comparer le merite reſpectif des Poëmes & des Poëtes. Le nombre & le genre des Tableaux que préſentent ces grands ouvrages, auroient été une eſpèce de pierre de touche, ou plutôt une balance certaine du merite de ces Poëmes & du genie de leurs Auteurs.

Fern sey es, diesen Einfall auch nur durch unser Stillschweigen das Ansehen einer Regel gewinnen zu lassen. Milton würde als das erste unschuldige Opfer derselben fallen. Denn es scheinet wirklich, daß das verächtliche Urtheil, welches Caylus über ihn spricht, nicht sowohl Nationalgeschmack, als eine Folge seiner vermeynten Regel gewesen. Der Verlust des Gesichts, sagt er, mag wohl die größte Aehnlichkeit seyn, die Milton mit dem Homer gehabt hat. Freylich kann Milton keine Gallerieen füllen. Aber müßte, so lange ich das leibliche Auge hätte, die Sphäre desselben auch die Sphäre meines innern Auges seyn, so würde ich, um von dieser Einschränkung frey zu werden, einen großen Werth auf den Verlust des erstern legen.

Das verlorne Paradies ist darum nicht weniger die erste Epopee nach dem Homer, weil es wenig Gemälde liefert, als die Leidensgeschichte Christi deswegen ein Poem ist, weil man kaum den Kopf einer Nadel in sie setzen kann, ohne auf eine Stelle zu treffen, die nicht

eine Menge der größten Artiſten beſchäftiget hätte. Die Evangeliſten erzählen das Factum mit aller möglichen trockenen Einfalt, und der Artiſt nutzet die mannichfaltigen Theile deſſelben, ohne daß ſie ihrer Seits den geringſten Funken von maleriſchem Genie dabey gezeigt haben. Es giebt malbare und unmalbare Facta, und der Geſchichtſchreiber kann die malbarſten eben ſo unmaleriſch erzählen, als der Dichter die unmalbarſten maleriſch darzuſtellen vermögend iſt.

Man läßt ſich bloß von der Zweydeutigkeit des Wortes verführen, wenn man die Sache anders nimmt. Ein poetiſches Gemälde iſt nicht nothwendig das, was in ein materielles Gemälde zu verwandeln iſt; ſondern jeder Zug, jede Verbindung mehrerer Züge, durch die uns der Dichter ſeinen Gegenſtand ſo ſinnlich macht, daß wir uns dieſes Gegenſtandes deutlicher bewußt werden, als ſeiner Worte, heißt maleriſch, heißt ein Gemälde, weil es uns dem Grade der Illuſion näher bringt, deſſen das materielle Gemälde beſonders fähig iſt, der ſich von

dem materiellen Gemälde am ersten und leichtesten abstrahiren lassen *).

O 5

*) Was wir poetische Gemälde nennen, nannten die Alten Phantasieen, wie man sich aus dem Longin erinnern wird. Und was wir die Illusion, das Täuschende dieser Gemälde heißen, hieß bey ihnen die Enargie. Daher hatte einer, wie Plutarchus meldet, (Erot. T. II. Edit. Henr Steph. p. 1351.) gesagt: die poetischen Phantasieen wären, wegen ihrer Enargie, Träume der Wachenden; Αἱ ποιητικαὶ φαντασίαι διὰ τὴν ἐναργειαν ἐγρηγορότων ἐνυπνια εἰσιν. Ich wünschte sehr, die neuern Lehrbücher der Dichtkunst hätten sich dieser Benennung bedienen, und des Worts Gemälde gänzlich enthalten wollen. Sie würden uns eine Menge halbwahrer Regeln erspart haben, deren vornehmster Grund die Uebereinstimmung eines willkührlichen Namens ist. Poetische Phantasieen würde kein Mensch so leicht den Schranken eines materiellen Gemäldes unterworfen haben; aber sobald man die Phantasieen poetische Gemälde nannte, so war der Grund zur Verführung gelegt.

Nun kann der Dichter zu di
Illuſion, wie die Erfahrung
Vorſtellungen anderer, als ſic
ſtände erheben. Folglich müſ
dem Artiſten ganze Claſſen vor
gehen, die der Dichter vor ih
Drydens Ode auf den Cäcilier
muſikaliſchen Gemälde, die den
laſſen. Doch ich will mich in der
pel nicht verlieren, aus welchen
doch wohl nicht viel mehr lerne
Farben keine Töne, und die Oh
gen ſind.

Ich will, bey den Gemälden
Gegenſtände ſtehen bleiben, die
und Maler gemein ſind. Woran
manche poetiſche Gemälde

Exempel mögen mich leiten. Ich wiederhole es: das Gemälde des Pandarus im vierten Buche der Ilias ist eines von den ausgeführtesten, täuschendsten im ganzen Homer. Von dem Ergreifen des Bogens bis zu dem Fluge des Pfeiles, ist jeder Augenblick gemalt; und alle diese Augenblicke sind so nahe und doch so unterschieden angenommen, daß, wenn man nicht wüßte, wie mit dem Bogen umzugehen wäre, man es aus diesem Gemälde allein lernen könnte *). Pandarus zieht seinen Bogen her-

*) Iilad. Δ. v. 105.

Αυτικ' ἐσυλα τοξον ἐϋξοον — — — —
Και το μεν ἐυ κατεθηκε τανυσσαμενος, ποτε γαιῃ
Αγκλινας — — — — — — —
Αυταρ ὁ συλα πωμα φαρετρης· ἐκ δ' ἐλετ' ἰον
Αβλητα, πτεροεντα, μελαινων ἐρμ' ὀδυναων,
Αἰψα δ' ἐπι νευρῃ κατεκοσμει πικρον ὀϊστον — —
Ελκε δ' ὁμου γλυφιδας δε λαβων, και νευρα βοεια.

vor, legt die Senne an, öffnet den Köcher, wählet einen noch ungebrauchten wohlbefiederten Pfeil, ſetzt den Pfeil an die Senne, zieht die Senne mit ſamt dem Pfeile unter an dem Einſchnitte zurück, die Senne nahet ſich der Bruſt, die eiſerne Spitze des Pfeiles dem Bogen, der große gerundete Bogen ſchlägt tönend auseinander, die Senne ſchwirret, ab ſprang der Pfeil, und gierig fliegt er nach ſeinem Ziele.

Ueberſehen kann Caylus dieſes vortreffliche Gemälde nicht haben. Was fand er alſo darin, warum er es für unfähig achtete, ſeinen Artiſten zu beſchäftigen? Und was wär es, warum ihm die Verſammlung der rathpflegenden zechenden Götter zu dieſer Abſicht tauglicher dünkte? Hier ſowohl als dort ſind ſichtbare Vorwürfe, und was braucht der Maler mehr, als ſichtbare Vorwürfe, um ſeine Fläche zu füllen?

Νευρην μεν μαζῳ πελασεν, τοξῳ δε σιδηρον
Αυταρ ἐπειδη κυκλοτερες μεγα τοξον ἐτεινε,
Λιγξε βιος, νευρη δε μεγ' ἰαχεν, αὐτο δ' ὀϊστος
Οξυβελης, καθ' ὁμιλον ἐπιπτεσθαι μενεαινων.

Der Knoten muß lieber seyn. Ob schon beyde Vorwürfe, als sichtbar, der eigentlichen Malerey gleich fähig sind: so findet sich doch dieser wesentliche Unterschied unter ihnen, daß jener eine sichtbare fortschreitende Handlung ist, deren verschiedene Theile sich nach und nach, in der Folge der Zeit, ereignen, dieser hingegen eine sichtbare stehende Handlung, deren verschiedene Theile sich neben einander im Raume entwickeln. Wenn nun aber die Malerey, vermöge ihrer Zeichen oder der Mittel ihrer Nachahmung, die sie nur im Raume verbinden kann, der Zeit gänzlich entsagen muß: so können fortschreitende Handlungen, als fortschreitend, unter ihre Gegenstände nicht gehören, sondern sie muß sich mit Handlungen neben einander, oder mit bloßen Körpern, die durch ihre Stellungen eine Handlung vermuthen lassen, begnügen. Die Poesie hingegen — —

XVI.

Doch ich will verſuchen, die Sache aus ihren erſten Gründen herzuleiten.

Ich ſchließe ſo. Wenn es wahr iſt, daß die Malerey zu ihren Nachahmungen ganz andere Mittel oder Zeichen gebrauchet, als die Poeſie; jene nehmlich Figuren und Farben in dem Raume, dieſe aber artikulirte Töne in der Zeit; wenn unſtreitig die Zeichen ein bequemes Verhältniß zu dem Bezeichneten haben müſſen: So können neben einander geordnete Zeichen auch nur Gegenſtände, die neben einander, oder deren Theile neben einander exiſtiren, auf einander folgende Zeichen aber auch nur Gegenſtände ausdrücken, die auf einander, oder deren Theile auf einander folgen.

Gegenſtände, die neben einander oder deren Theile neben einander exiſtiren, heißen Körper. Folglich ſind Körper mit ihren ſichtbaren Eigenſchaften, die eigentlichen Gegenſtände der Malerey.

Gegenſtände, die auf einander, oder deren Theile auf einander folgen, heißen überhaupt

Handlungen. Folglich ſind Handlungen der eigentliche Gegenſtand der Poeſie.

Doch alle Körper exiſtiren nicht allein in dem Raume, ſondern auch in der Zeit. Sie dauern fort, und können in jedem Augenblicke ihrer Dauer anders erſcheinen, und in anderer Verbindung ſtehen. Jede dieſer augenblicklichen Erſcheinungen und Verbindungen iſt die Wirkung einer vorhergehenden, und kann die Urſache einer folgenden, und ſonach gleichſam das Centrum einer Handlung ſeyn. Folglich kann die Malerey auch Handlungen nachahmen, aber nur andeutungsweiſe durch Körper.

Auf der andern Seite können Handlungen nicht für ſich ſelbſt beſtehen, ſondern müſſen gewiſſen Weſen anhängen. In ſo fern nun dieſe Weſen Körper ſind, oder als Körper betrachtet werden, ſchildert die Poeſie auch Körper, aber nur andeutungsweiſe durch Handlungen.

Die Malerey kann in ihren coexiſtirenden Compoſitionen nur einen einzigen Augenblick der Handlung nutzen, und muß daher den präg-

nanteſten wählen, aus welchem das Vorhergehende und Folgende am begreiflichſten wird.

Eben ſo kann auch die Poeſie in ihren fortſchreitenden Nachahmungen nur eine einzige Eigenſchaft der Körper nutzen, und muß daher diejenige wählen, welche das ſinnlichſte Bild des Körpers von der Seite erwecket, von welcher ſie ihn braucht.

Hieraus fließt die Regel von der Einheit der maleriſchen Beywörter, und der Sparſamkeit in den Schilderungen körperlicher Gegenſtände.

Ich würde in dieſe trockene Schlußkette weniger Vertrauen ſetzen, wenn ich ſie nicht durch die Praxis des Homers vollkommen beſtätiget fände, oder wenn es nicht vielmehr die Praxis des Homers ſelbſt wäre, die mich darauf gebracht hätte. Nur aus dieſen Grundſätzen läßt ſich die große Manier des Griechen beſtimmen und erklären, ſo wie der entgegen geſetzten Manier ſo vieler neuern Dichtern ihr Recht ertheilen, die in einem Stücke mit dem Maler wettei-

wetteifern wollen, in welchem ſie nothwendig von ihm überwunden werden müſſen.

Ich finde, Homer malet nichts als fortſchreitende Handlungen, und alle Körper, alle einzelne Dinge malet er nur durch ihren Antheil an dieſen Handlungen, gemeiniglich nur mit Einem Zuge. Was Wunder alſo, daß der Maler, da wo Homer malet, wenig oder nichts für ſich zu thun ſiehet, und daß ſeine Erndte nur da iſt, wo die Geſchichte eine Menge ſchöner Körper, in ſchönen Stellungen, in einem der Kunſt vortheilhaften Raume zuſammenbringt, der Dichter ſelbſt mag dieſe Körper, dieſe Stellungen, dieſen Raum ſo wenig malen, als er will? Man gehe die ganze Folge der Gemälde, wie ſie Caylus aus ihm vorſchlägt, Stück vor Stück durch, und man wird in jedem den Beweis von dieſer Anmerkung finden.

Ich laſſe alſo hier den Grafen, der den Farbenſtein des Malers zum Probierſteine des Dichters machen will, um die Manier des Homers näher zu erklären.

nantesten wählen, aus welchem das Vorhergehende und Folgende am begreiflichsten wird.

Eben so kann auch die Poesie in ihren fortschreitenden Nachahmungen nur eine einzige Eigenschaft der Körper nutzen, und muß daher diejenige wählen, welche das sinnlichste Bild des Körpers von der Seite erwecket, von welcher sie ihn braucht.

Hieraus fließt die Regel von der Einheit der malerischen Beywörter, und der Sparsamkeit in den Schilderungen körperlicher Gegenstände.

Ich würde in diese trockene Schlußkette weniger Vertrauen setzen, wenn ich sie nicht durch die Praxis des Homers vollkommen bestätiget fände, oder wenn es nicht vielmehr die Praxis des Homers selbst wäre, die mich darauf gebracht hätte. Nur aus diesen Grundsätzen läßt sich die große Manier des Griechen bestimmen und erklären, so wie der entgegen gesetzten Manier so vieler neuern Dichtern ihr Recht ertheilen, die in einem Stücke mit dem Maler wetteis

wetteifern wollen, in welchem sie nothwendig von ihm überwunden werden müssen.

Ich finde, Homer malet nichts als fortschreitende Handlungen, und alle Körper, alle einzelne Dinge malet er nur durch ihren Antheil an diesen Handlungen, gemeiniglich nur mit Einem Zuge. Was Wunder also, daß der Maler, da wo Homer malet, wenig oder nichts für sich zu thun siehet, und daß seine Erndte nur da ist, wo die Geschichte eine Menge schöner Körper, in schönen Stellungen, in einem der Kunst vortheilhaften Raume zusammenbringt, der Dichter selbst mag diese Körper, diese Stellungen, diesen Raum so wenig malen, als er will? Man gehe die ganze Folge der Gemälde, wie sie Caylus aus ihm vorschlägt, Stück vor Stück durch, und man wird in jedem den Beweis von dieser Anmerkung finden.

Ich lasse also hier den Grafen, der den Farbenstein des Malers zum Probierſteine des Dichters machen will, um die Manier des Homers näher zu erklären.

Für Ein Ding, sage ich, hat Homer gemeiniglich nur Einen Zug. Ein Schiff ist ihm bald das schwaeze Schiff, bald das hohle Schiff, bald das schnelle Schiff, höchstens das wohlberuderte schwarze Schiff. Weiter läßt er sich in die Malerey des Schiffes nicht ein. Aber wohl das Schiffen, das Abfahren, das Anlanden des Schiffes, macht er zu einem ausführlichen Gemälde, zu einem Gemälde, aus welchem der Maler fünf, sechs besondere Gemälde machen müßte, wenn er es ganz auf seine Leinwand bringen wollte.

Zwingen den Homer ja besondere Umstände, unsern Blick auf einen einzeln körperlichen Gegenstand länger zu heften: so wird demohngeachtet kein Gemälde daraus, dem der Maler mit dem Pinsel folgen könnte; sondern er weiß durch unzählige Kunstgriffe diesen einzeln Gegenstand in eine Folge von Augenblicken zu setzen, in deren jedem er anders erscheinet, und in deren letztem ihn der Maler erwarten muß, um uns entstanden zu zeigen, was wir bey dem Dichter entstehen sehn. Z. E. Will Homer

[redacted]

uns den Wagen der Juno sehen lassen, so muß ihn Hebe vor unsern Augen Stück vor Stück zusammensetzen. Wir sehen die Räder, die Achsen, den Sitz, die Deichsel und Riemen und Stränge, nicht sowohl wie es beysammen ist, als wie es unter den Händen der Hebe zusammen kömmt. Auf die Räder allein verwendet der Dichter mehr als einen Zug, und weiset uns die ehernen acht Speichen, die goldenen Felgen, die Schienen von Erzt, die silberne Nabe, alles insbesondere. Man sollte sagen: da der Räder mehr als eines war, so mußte in der Beschreibung eben so viel Zeit mehr auf sie gehen, als ihre besondere Anlegung deren in der Natur selbst mehr erforderte *).

Ἥβη δ' ἀμφ' ὀχεεσσι θοως βαλε καμπυλα κυκλα,
Χαλκεα ὀκτακνημα, σιδηρεῳ ἀξονι ἀμφις·
Των ἠτοι χρυσεη ἰτυς ἀφθιτος, αὐταρ ὑπερθεν
Χαλκε' ἐπισσωτρα, προσαρηροτα, θαυμα ἰδεσθαι·
Πλημναι δ' ἀργυρῳ εἰσι περιδρομοι ἀμφοτερωθεν·

*) Iliad. E. v. 722-31.

Διφρος δε χρυσειοισι και αργυρειοισιν ιμασιν
Εντετατται· δοιαι δε περιδρομοι αντυγες εισι·
Τω δ' εξ αργυρεος ρυμος πεπηγε· αυταρ επ' ακρω
Δησε χρυσειον καλον ζυγον, ην δε λεπαδνα
Καλ' εβαλε, χρυσεια. — — — —

Will uns Homer zeigen, wie Agamemnon bekleidet geweſen, ſo muß ſich der König vor unſern Augen ſeine völlige Kleidung Stück vor Stück umthun; das weiche Unterkleid, den großen Mantel, die ſchönen Halbſtiefeln, den Degen; und ſo iſt er fertig, und ergreift das Scepter. Wir ſehen die Kleider, indem der Dichter die Handlung des Bekleidens malet: ein anderer würde die Kleider bis auf die geringſte Franze gemalet haben, und von der Handlung hätten wir nichts zu ſehen bekommen *).

— — — Μαλακον δ' ενδυνε χιτωνα,
Καλον, νηγατεον, περι δ' αυ μεγα βαλλετο φαρος.
Ποσσι δ' υπαι λιπαροισιν ιδησατο καλα πεδιλα.
Αμφι δ' αρ' ωμοισιν βαλετο ξιφος αργυροηλον.
Ειλετο δε σκηπτρον πατρωιον, αφθιτον αιει.

*) Iliad. B. v. 43-47.

Und wenn wir von dieſem Scepter, welches hier bloß das väterliche, unvergängliche Scepter heißt, ſo wie ein ähnliches ihm an einem andern Orte bloß χρυσειοις ἡλοισι πεπαρμενον, das mit goldenen Stiften beſchlagene Scepter iſt, wenn wir, ſage ich, von dieſem wichtigen Scepter ein vollſtändigeres, genaueres Bild haben ſollen: was thut ſodann Homer? Malt er uns, außer den goldenen Nägeln, nun auch das Holz, den geſchnitzten Knopf? Ja, wenn die Beſchreibung in eine Heraldik ſollte, damit einmal in den folgenden Zeiten ein anderes genau darnach gemacht werden könne. Und doch bin ich gewiß, daß mancher neuere Dichter eine ſolche Wappenkönigs-Beſchreibung daraus würde gemacht haben, in der treuherzigen Meinung, daß er wirklich ſelber gemalt habe, weil der Maler ihm nachmalen kann. Was bekümmert ſich aber Homer, wie weit er den Maler hinter ſich läßt? Statt einer Abbildung giebt er uns die Geſchichte des Scepters: erſt iſt es unter der Arbeit des Vulkans; nun glänzt es in den Händen des Jupiters; nun bemerkt es die Würde

des Merkurs; nun iſt es der Commandoſtab des kriegeriſchen Pelops; nun der Hirtenſtab des friedlichen Atreus, u. ſ. w.

— Σκηπτρον ἐχων· το μεν Ηφαιστος καμε τευχων·
Ηφαιστος μεν δωκε Διϊ Κρονιωνι ἀνακτι·
Αυταρ ἀρα Ζευς δωκε διακτορῳ Αργειφοντῃ·
Ερμειας δε ἀνακτ δωκεν Πελοπι πληξιππῳ·
Αυταρ ὁ αὐτε Πελοψ δωκ' Ατρεϊ, ποιμενι λαων·
Ατρευς δε θνησκων ἐλιπε πολυαρνι Θυεστῃ·
Αυταρ ὁ αὐτε Θυεστ' Αγαμεμνονι λειπε φορηναι,
Πολλησι νησοισι και Αργει παντι ἀνασσειν *).

So kenne ich endlich dieſes Scepter beſſer, als mir es der Maler vor Augen legen, oder ein zweyter Vulkan in die Hände liefern könnte. — Es würde mich nicht befremden, wenn ich fände, daß einer von den alten Auslegern des Homers dieſe Stelle als die vollkommenſte Allegorie von dem Urſprunge, dem Fortgange, der Befeſtigung und endlichen Beerbfolgung der königlichen Gewalt unter den Menſchen bewundert hätte. Ich würde zwar lächeln, wenn ich läſe,

*) Iliad. B. v. 101-108.

daß Vulkan, welcher das Scepter gearbeitet, als das Feuer, als das, was dem Menſchen zu ſeiner Erhaltung das unentbehrlichſte iſt, die Abſtellung der Bedürfniſſe überhaupt anzeige, welche die erſten Menſchen, ſich einem einzigen zu unterwerfen, bewogen; daß der erſte König ein Sohn der Zeit, (Ζευς Κρονιων) ein ehrwürdiger Alter geweſen ſey, welcher ſeine Macht mit einem beredten klugen Manne, mit einem Merkur, (διακτορῳ Αργειφοντι) theilen, oder gänzlich auf ihn übertragen wollen; daß der kluge Redner zur Zeit, als der junge Staat von auswärtigen Feinden bedrohet worden, ſeine oberſte Gewalt dem tapferſten Krieger (Πλειστι πληξιππῳ überlaſſen habe; daß der tapfere Krieger, nachdem er die Feinde gedämpfet und das Reich geſichert, es ſeinem Sohne in die Hände ſpielen können, welcher als ein friedliebender Regent, als ein wohlthätiger Hirte ſeiner Völker, (ποιμην λαων) ſie mit Wohlleben und Ueberfluß bekannt gemacht habe, wodurch nach ſeinem Tode dem reichſten ſeiner Anverwandten (πολυαρχι

Ουσιν) der Weg gebahnet worden, das was bisher das Vertrauen ertheilet, und das Verdienst mehr für eine Bürde als Würde gehalten hatte, durch Geschenke und Bestechungen an sich zu bringen, und es hernach als ein gleichsam erkauftes Gut seiner Familie auf immer zu versichern. Ich würde lächeln, ich würde aber demohngeachtet in meiner Achtung für den Dichter bestärket werden, dem man so vieles leihen kann. — Doch dieses liegt außer meinem Wege, und ich betrachte itzt die Geschichte des Scepters bloß als einen Kunstgriff, uns bey einem einzeln Dinge verweilen zu machen, ohne sich in die frostige Beschreibung seiner Theile einzulassen. Auch wenn Achilles bey seinem Scepter schwöret, die Geringschätzung, mit welcher ihm Agamemnon begegnet, zu rächen, giebt uns Homer die Geschichte dieses Scepters. Wir sehen ihn auf den Bergen grünen, das Eisen trennet ihn von dem Stamme, entblättert und entrindet ihn, und macht ihn bequem, den Richtern des Volkes zum Zeichen ihrer göttlichen Würde zu dienen *).

*) Iliad. A. v. 234-239.

Και μα τοδε σκηπτρον, το μεν ὑποτε φιλλα και ὀζους
Φυσει, ἐπειδη πρωτα τομην ἐν ὀρεσσι λελοιπεν,
Ουδ' ἀναθηλησει· περι γαρ ῥα ἱ χαλκος ἐλυψε
Φυλλα τε και φλοιον· νυν αὐτε μιν υἱες Αχαιων
Εν παλαμῃς φορεουσι δικασπολοι, οἱ τε θεμιστας
Παρ Διος εἰρυαται — — — —

Dem Homer war nicht ſowohl daran gelegen, zwey Stäbe von verſchiedener Materie und Figur zu ſchildern, als uns von der Verſchiedenheit der Macht, deren Zeichen dieſe Stäbe waren, ein ſinnliches Bild zu machen. Jener, ein Werk des Vulkans; dieſer, von einer unbekannnten Hand auf den Bergen geſchnitten: jener der alte Beſitz eines edeln Hauſes; dieſer beſtimmt, die erſte die beſte Fauſt zu füllen: jener, von einem Monarchen über viele Inſeln und über ganz Argos erſtrecket; dieſer, von einem aus dem Mittel der Griechen geführet, dem man nebſt andern die Bewahrung der Geſetze anvertrauet hatte. Dieſes war wirklich der Abſtand, in welchem ſich Agamemnon und Achill von einander befanden; ein Abſtand, den Achill

ſelbſt, bey allem ſeinen blinden Zorne, einzugeſtehen, nicht umhin konnte.

Doch nicht bloß da, wo Homer mit ſeinen Beſchreibungen dergleichen weitere Abſichten verbindet, ſondern auch da, wo es ihm um das bloße Bild zu thun iſt, wird er dieſes Bild in eine Art von Geſchichte des Gegenſtandes verſtreuen, um die Theile deſſelben, die wir in der Natur neben einander ſehen, in ſeinem Gemälde eben ſo natürlich auf einander folgen, und mit dem Fluſſe der Rede gleichſam Schritt halten zu laſſen. Z. E. Er will uns den Bogen des Pandarus malen: einen Bogen von Horn, von der und der Länge, wohl poliret, und an beyden Spitzen mit Goldblech beſchlagen. Was thut er? Zählt er uns alle dieſe Eigenſchaften ſo trocken eine nach der andern vor? Mit nichten; das würde einen ſolchen Bogen angeben, vorſchreiben, aber nicht malen heißen. Er fängt mit der Jagd des Steinbockes an, aus deſſen Hörnern der Bogen gemacht worden; Pandarus hatte ihm in den Felſen aufgepaßt, und ihn erlegt; die Hörner waren von außerordentlicher

Größe, deswegen bestimmte er sie zu einem Bogen; sie kommen in Arbeit, der Künstler verbindet sie, poliret sie, beschlägt sie. Und so, wie gesagt, sehen wir bey dem Dichter entstehen, was wir bey dem Maler nicht anders als entstanden sehen können *).

— — — Τοξον ἐϋξοον, ἰξαλȣ αἰγος
Αγριȣ, ὁν ῥα ποτ' ἀυτος, ὑπο στερνοιο τυχησας,
Πετρης ἐκβαινοντα δεδεγμενος ἐν προδοκῃσι
Βεβληκει προς στηθος· ὁ δ' ὑπτιος ἐμπεσε πετρῃ·
Τȣ κερα ἐκ κεφαλης ἐκκαιδεκαδωρα πεφυκει·
Και τα μεν ἀσκησας κεραοξοος ἠραρε τεκτων
Παν δ' εὐ λειηνας, χρυσεην ἐπεθηκε κορωνην.

Ich würde nicht fertig werden, wenn ich alle Exempel dieser Art ausschreiben wollte. Sie werden jedem, der seinen Homer inne hat, in Menge beyfallen.

XVII.

Aber, wird man einwenden, die Zeichen der Poesie sind nicht bloß auf einander folgend, sie

*) Iliad. Δ. v. 105-111.

sind auch willkührlich; und als willkührliche Zeichen sind sie allerdings fähig, Körper, so wie sie im Raume existiren, auszudrücken. In dem Homer selbst fänden sich hiervon Exempel, an dessen Schild des Achilles man sich nur erinnern dürfe, um das entscheidendste Beyspiel zu haben, wie weitläuftig und doch poetisch, man ein einzelnes Ding nach seinen Theilen neben einander schildern könne.

Ich will auf diesen doppelten Einwurf antworten. Ich nenne ihn doppelt, weil ein richtiger Schluß auch ohne Exempel gelten muß, und Gegentheils das Exempel des Homers bey mir von Wichtigkeit ist, auch wenn ich es noch durch keinen Schluß zu rechtfertigen weiß.

Es ist wahr; da die Zeichen der Rede willkührlich sind, so ist es gar wohl möglich, daß man durch sie die Theile eines Körpers eben so wohl auf einader folgen lassen kann, als sie in der Natur neben einander befindlich sind. Allein dieses ist eine Eigenschaft der Rede und ihrer Zeichen überhaupt, nicht aber in so ferne sie der Absicht der Poesie am bequemsten sind. Der

Poet will nicht bloß verſtändlich werden, ſeine Vorſtellungen ſollen nicht bloß klar und deutlich ſeyn; hiermit begnügt ſich der Proſaiſt. Sondern er will die Ideen, die er in uns erwecket, ſo lebhaft machen, daß wir in der Geſchwindigkeit die wahren ſinnlichen Eindrücke ihrer Gegenſtände zu empfinden glauben; und in dieſem Augenblicke der Täuſchung uns der Mittel, die er dazu anwendet, ſeiner Worte, bewußt zu ſeyn aufhören. Hierauf lief oben die Erklärung des poetiſchen Gemäldes hinaus. Aber der Dichter ſoll immer malen; und nun wollen wir ſehen, in wie ferne Körper nach ihren Theilen neben einander ſich zu dieſer Malerey ſchicken.

Wie gelangen wir zu der deutlichen Vorſtellung eines Dinges im Raume? Erſt betrachten wir die Theile deſſelben einzeln, hierauf die Verbindung dieſer Theile, und endlich das Ganze. Unſere Sinne verrichten dieſe verſchiedene Operationen mit einer ſo erſtaunlichen Schnelligkeit, daß ſie uns nur eine einzige zu ſeyn bedünken, und dieſe Schnelligkeit iſt unumgänglich nothwendig, wenn wir einen Begriff von dem Gan-

zen, welcher nichts mehr als das Resultat von den Begriffen der Theile und ihrer Verbindung ist, bekommen sollen. Gesetzt nun also auch, der Dichter führe uns in der schönsten Ordnung von einem Theile des Gegenstandes zu dem andern; gesetzt, er wisse uns die Verbindung dieser Theile auch noch so klar zu machen: wie viel Zeit gebraucht er dazu? Was das Auge mit einmal übersiehet, zählt er uns merklich langsam nach und nach zu, und oft geschieht es, daß wir bey dem letzten Zuge den ersten schon wiederum vergessen haben. Jedennoch sollen wir uns aus diesen Zügen ein Ganzes bilden: dem Auge bleiben die betrachteten Theile beständig gegenwärtig; es kann sie abermals und abermals überlaufen: für das Ohr hingegen sind die vernommenen Theile verloren, wann sie nicht in dem Gedächtnisse zurückbleiben. Und bleiben sie schon da zurück: welche Mühe, welche Anstrengung kostet es, ihre Eindrücke alle in eben der Ordnung so lebhaft zu erneuern, sie nur mit einer mäßigen Geschwindigkeit auf einmal zu überdenken, um zu einem etwanigen Begriffe des Ganzen zu gelangen!

Man verſuche es an einem Beyſpiele, welches ein Meiſterſtück in ſeiner Art heißen kann *).

Dort ragt das hohe Haupt vom edeln Enziane
Weit übern niedern Chor der Pöbelkräuter hin,
Ein ganzes Blumenvolk dient unter ſeiner Fahne,
Sein blauer Bruder ſelbſt bückt ſich, und ehret ihn.
Der Blumen helles Gold, in Strahlen umgebogen,
Thürmt ſich am Stengel auf, und krönt ſein grau Gewand,
Der Blätter glattes Weiß, mit tiefem Grün durchzogen,
Strahlt von dem bunten Blitz von feuchtem Diamant.
Gerechteſtes Geſetz! daß Kraft ſich Zier vermähle:
In einem ſchönen Leib wohnt eine ſchönre Seele.
Hier kriecht ein niedrig Kraut, gleich einem grauen Nebel,
Dem die Natur ſein Blatt im Kreuze hingelegt;
Die holde Blume zeigt die zwey vergoldten Schnäbel,
Die ein von Amethyſt gebildter Vogel trägt.
Dort wirft ein glänzend Blatt, in Finger ausgekerbet,

*) S. des Herrn v. Hallers Alpen.

Auf einen hellen Bach den grünen Widerſchein;
Der Blumen zarter Schnee, den matter Purpur färbet,
Schließt ein geſtreifter Stern in weiße Strahlen ein.
Smaragd und Roſen blühn auch auf zertretner Heyde,
Und Felſen decken ſich mit einem Purpurkleide.

Es ſind Kräuter und Blumen, welche der gelehrte Dichter mit großer Kunſt und nach der Natur malet. Malt, aber ohne alle Täuſchung malet. Ich will nicht ſagen, daß wer dieſe Kräuter und Blumen nie geſehen, ſich auch aus ſeinem Gemälde ſo gut als gar keine Vorſtellung davon machen könne. Es mag ſeyn, daß alle poetiſche Gemälde eine vorläufige Bekanntſchaft mit ihren Gegenſtänden erfordern. Ich will auch nicht leugnen, daß demjenigen, dem eine ſolche Bekanntſchaft hier zu ſtatten kömmt, der Dichter nicht von einigen Theilen eine lebhaftere Idee erwecken könnte. Ich frage ihn nur, wie ſteht es um den Begriff des Ganzen? Wenn auch dieſer lebhafter ſeyn ſoll, ſo müſſen keine einzelne Theile darin vorſtechen, ſondern das höhere

höhere Licht muß auf alle gleich vertheilet ſcheinen; unſere Einbildungskraft muß alle gleich ſchnell überlaufen können, um ſich das aus ihnen mit eins zuſammen zu ſetzen, was in der Natur mit eins geſehen wird. Iſt dieſes hier der Fall? Und iſt er es nicht, wie hat man ſagen können, „daß die ähnlichſte Zeichnung eines Malers gegen dieſe poetiſche Schilderung „ganz matt und düſter ſeyn würde *)?" Sie bleibet unendlich unter dem, was Linien und Farben auf der Fläche ausdrücken können, und der Kunſtrichter, der ihr dieſes übertriebene Lob ertheilet, muß ſie aus einem ganz falſchen Geſichtspunkte betrachtet haben; er muß mehr auf die fremden Zierrathen, die der Dichter darein verwebet hat, auf die Erhöhung über das vegetative Leben, auf die Entwicklung der innern Vollkommenheiten, welchen die äußere Schönheit nur zur Schale dienet, als auf dieſe Schönheit ſelbſt, und auf den Grad der Lebhaftigkeit

*) Breitingers Critiſche Dichtkunſt. Thl. II. S. 307.

und Aehnlichkeit des Bildes, welches uns der Maler und welches uns der Dichter davon gewähren kann, gesehen haben. Gleichwohl kömmt es hier lediglich nur auf das letztere an, und wer da sagt, daß die bloßen Zeilen:

Der Blumen helles Gold, in Stralen umgebogen,
Thürmt sich am Stengel auf, und krönt sein grau Gewand;
Der Blätter glattes Weiß, mit tiefem Grün durchzogen,
Strahlt von dem bunten Blitz von feuchtem Diamant —

daß diese Zeilen in Ansehung ihres Eindrucks mit der Nachahmung eines Hupsum wetteifern können, muß seine Empfindung nie befragt haben, oder sie vorsetzlich verläugnen wollen. Sie mögen sich, wenn man die Blume selbst in der Hand hat, sehr schön dagegen recitiren lassen; nur vor sich allein sagen sie wenig oder nichts. Ich höre in jedem Worte den arbeitenden Dichter, aber das Ding selbst bin ich weit entfernt zu sehen.

Nochmals alſo: ich ſpreche nicht der Rede überhaupt das Vermögen ab, ein körperliches Ganze nach ſeinen Theilen zu ſchildern; ſie kann es, weil ihre Zeichen, ob ſie ſchon auf einander folgen, dennoch willkührliche Zeichen ſind: ſondern ich ſpreche es der Rede als dem Mittel der Poeſie ab, weil dergleichen wörtlichen Schilderungen der Körper das Täuſchende gebricht, worauf die Poeſie vornehmlich gehet; und dieſes Täuſchende, ſage ich, muß ihnen darum gebrechen, weil das Coexiſtirende des Körpers mit dem Conſecutiven der Rede dabey in Colliſion kömmt, und indem jenes in dieſes aufgelöſet wird, uns die Zergliederung des Ganzen in ſeine Theile zwar erleichtert, aber die endliche Wiederzuſammenſetzung dieſer Theile in das Ganze ungemein ſchwer, und nicht ſelten unmöglich gemacht wird.

Ueberall, wo es daher auf das Täuſchende nicht ankömmt, wo man nur mit dem Verſtande ſeiner Leſer zu thun hat, und nur auf deutliche und ſo viel möglich vollſtändige Begriffe gehet: können dieſe aus der Poeſie ausgeſchloſ-

ſene Schilderungen der Körper gar wohl Platz haben, und nicht allein der Proſaiſt, ſondern auch der dogmatiſche Dichter (denn da wo er dogmatiſiret, iſt er kein Dichter,) können ſich ihrer mit vielem Nutzen bedienen. So ſchildert z. E. Virgil in ſeinem Gedichte vom Landbaue eine zur Zucht tüchtige Kuh:

— — — — Optima torvae
Forma bovis, cui turpe caput, cui plurima cervix,
Et crurum tenus a mento palearia pendent.
Tum longo nullus lateri modus: omnia magna;
Pes etiam, & camuris hirtae ſub cornibus aures.
Nec mihi diſpliceat maculis inſignis & albo,
Aut juga detrectans; interdumque aſpera cornu,
Et faciem tauro propior; quaeque ardua tota,
Et gradiens ima verrit veſtigia cauda.

Oder ein ſchönes Füllen:

— — — — Illi ardua cervix
Argutumque caput, brevis alvus, obeſa-
que terga:
Luxuriatque toris animoſum pectus &c *).

Denn wer ſieht nicht, daß dem Dichter hier mehr an der Auseinanderſetzung der Theile, als an dem Ganzen gelegen geweſen? Er will uns die Kennzeichen eines ſchönen Füllens, einer tüchtigen Kuh zuzählen, um uns in den Stand zu ſetzen, nachdem wir deren mehrere oder wenigere antreffen, von der Güte der einen oder des andern urtheilen zu können; ob ſich aber alle dieſe Kennzeichen in ein lebhaftes Bild leicht zuſammen faſſen laſſen, oder nicht, das konnte ihm ſehr gleichgültig ſeyn.

Außer dieſem Gebrauche ſind die ausführlichen Gemälde körperlicher Gegenſtände, ohne den oben erwähnten Homeriſchen Kunſtgriff, das Coexiſtirende derſelben in ein wirkliches

*) Georg. lib. III. v. 51. & 79.

Succeſſives zu verwandeln, jederzeit von den feinſten Richtern für ein froſtiges Spielwerk erkannt worden, zu welchem wenig oder gar kein Genie gehöret. Wenn der poetiſche Stümper, ſagt Horaz, nicht weiter kann, ſo fängt er an, einen Hayn, einen Altar, einen durch anmuthige Fluren ſich ſchlängelnden Bach, einen rauſchenden Strom, einen Regenbogen zu malen:

— — — — Lucus & ara Dianae,
Et properantis aquae per amoenos ambitus agros,
Aut flumen Rhenum, aut pluvius deſcribitur arcus *).

Der männliche Pope ſahe auf die maleriſchen Verſuche ſeiner poetiſchen Kindheit mit großer Geringſchätzung zurück. Er verlangte ausdrücklich, daß, wer den Namen eines Dichters nicht unwürdig führen wolle, der Schilderungsſucht ſo früh wie möglich entſagen müſſe, und erklärte ein bloß malendes Gedicht für ein Gaſtgebot

*) De A. P. v. 16.

auf lauter Brühen *). Von dem Herrn von Kleiſt kann ich verſichern, daß er ſich auf ſeinen

*) Prologue to the Satires. v. 340.

That not in Fancy's maze he wander'd long
But ſtoop'd to Truth, and moraliz'd his ſong.

Ibid. v. 148.

— — — — who could take offence,
While pure Deſcription held the place of Souce?

Die Anmerkung, welche Warburton über die letzte Stelle macht, kann für eine authentiſche Erklärung des Dichters ſelbſt gelten. He uſes PURE equivocally, to ſignify either chaſte or empty; and has given in this line what he eſteemed the true Character of deſcriptive Poetry, as it is called. A compoſition, in his opinion, as abſurd as a feaſt made up of ſauces. The uſe of a pictoresque imagination is to brighten and adorn good ſenſe; ſo that to employ it only in Deſcription, is like childrens delighting in a priſm for the ſake af its gaudy colours; which when frugally

Frühling das wenigſte einbildete. Hätte er länger gelebt, ſo würde er ihm eine ganz andere Geſtalt gegeben haben. Er dachte darauf, einen Plan hinein zu legen, und ſann auf Mittel, wie er die Menge von Bildern, die er aus dem unendlichen Raume der verjüngten Schöpfung, auf Gerathewohl, bald hier bald da, geriſſen zu haben ſchien, in einer natürlichen Ordnung vor ſeinen Augen entſtehen und auf einander folgen laſſen wolle. Er würde zugleich das gethan haben, was Marmontel, ohne Zweifel mit auf Veranlaſſung ſeiner Eklogen, mehrern deutſchen Dichtern gerathen hat; er würde aus einer mit Empfindungen nur ſparſam durchwebten Reihe von Bildern, eine mit

managed, and artifully diſpoſed might be made to repreſent and illuſtrate the nobleſt objects in nature. Sowohl der Dichter als Commentator ſcheinen zwar die Sache mehr auf der moraliſchen, als kunſtmäßigen Seite betrachtet zu haben. Doch deſto beſſer, daß ſie von der einen eben ſo richtig als von der andern erſcheinet.

Bildern nur ſparſam durchflochtene Folge von Empfindungen gemacht haben *).

XVIII.

Und dennoch ſollte ſelbſt Homer in dieſe froſtigen Ausmalungen körperlicher Gegenſtände verfallen ſeyn? —

Ich will hoffen, daß es nur ſehr wenige Stellen ſind, auf die man ſich desfalls berufen kann; und ich bin verſichert, daß auch dieſe we-

*) Poëtique Françoiſe T. II. p. 501. J'écrivois ces reflexions avant que les eſſais des Allemands dans ce genre (l'Eclogue) fuſſent connus parmi nous. Ils ont exécuté ce que j'avois conçu; & s'ils parviennent à donner plus au moral & moins au détail des peintures phyſiques, ils excelleront dans ce genre, plus riche, plus vaſte, plus fécond, & infinement plus naturel & plus moral que celui de la galanterie champêtre.

nige Stellen von der Art ſind, daß ſie die Regel, von der ſie eine Ausnahme zu ſeyn ſcheinen, vielmehr beſtätigen.

Es bleibt dabey: die Zeitfolge iſt das Gebiet des Dichters, ſo wie der Raum das Gebiet des Malers.

Zwey nothwendig entfernte Zeitpunkte in ein und eben daſſelbe Gemälde bringen, ſo wie Fr. Mazzuoli den Raub der Sabiniſchen Jungfrauen, und derſelben Ausſöhnung ihrer Ehemänner mit ihren Anverwandten; oder wie Titian die ganze Geſchichte des verlornen Sohnes, ſein liederliches Leben und ſein Elend und ſeine Reue: heißt ein Eingriff des Malers in das Gebiet des Dichters, den der gute Geſchmack nie billigen wird.

Mehrere Theile oder Dinge, die ich nothwendig in der Natur auf einmal überſehen muß, wenn ſie ein Ganzes hervorbringen ſollen, dem Leſer nach und nach zuzählen, um ihm dadurch ein Bild von dem Ganzen machen zu wollen: heißt ein Eingriff des Dichters in das Gebiet des Malers, wobey der Dichter viel Imagination ohne allen Nutzen verſchwendet.

Doch, ſo wie zwey billige freundſchaftliche Nachbarn zwar nicht verſtatten, daß ſich einer in des andern innerſtem Reiche ungeziemende Freyheiten herausnehme, wohl aber auf den äußerſten Grenzen eine wechſelſeitige Nachſicht herrſchen laſſen, welche die kleinen Eingriffe, die der eine in des andern Gerechtſame in der Geſchwindigkeit ſich durch ſeine Umſtände zu thun genöthiget ſiehet, friedlich von beyden Theilen compenſiret: ſo auch die Malerey und Poeſie.

Ich will in dieſer Abſicht nicht anführen, daß in großen hiſtoriſchen Gemälden der einzige Augenblick faſt immer um etwas erweitert iſt, und daß ſich vielleicht kein einziges an Figuren ſehr reiches Stück findet, in welchem jede Figur vollkommen die Bewegung und Stellung hat, die ſie in dem Augenblicke der Haupthandlung haben ſollte; die eine hat eine etwas frühere, die andere eine etwas ſpätere. Es iſt dieſes eine Freyheit, die der Meiſter durch gewiſſe Feinheiten in der Anordnung rechtfertigen muß, durch die Verwendung oder Entfernung

ſeiner Perſonen, die ihnen an dem, was vorgehet, einen mehr oder weniger augenblicklichen Antheil zu nehmen erlaubet. Ich will mich bloß einer Anmerkung bedienen, welche Herr Mengs über die Drapperie des Raphaels macht *). „Alle Falten, ſagt er, haben bey „ihm ihre Urſachen, es ſey durch ihr eigen Gewichte, oder durch die Ziehung der Glieder. „Manchmal ſiehet man in ihnen, wie ſie vorher geweſen; Raphael hat auch ſogar in dieſem Bedeutung geſucht. Man ſiehet an den „Falten, ob ein Bein oder Arm vor dieſer Regung, vor oder hinten geſtanden, ob das Glied „von Krümme zur Ausſtreckung gegangen, oder „gehet, oder ob es ausgeſtreckt geweſen, und „ſich krümmete." Es iſt unſtreitig, daß der Künſtler in dieſem Falle zwey verſchiedene Augenblicke in einen einzigen zuſammen bringt. Denn da dem Fuße, welcher hinten geſtanden, und ſich vor bewegt, der Theil des Gewandes,

*) Gedanken über die Schönheit und über den Geſchmack in der Malerey S. 69.

welches auf ihm liegt, unmittelbar folget, das Gewand wäre denn von sehr steifem Zeuge, der aber eben darum zur Malerey ganz unbequem ist: so giebt es keinen Augenblick, in welchem das Gewand im geringsten eine andere Falte machte, als es der itzige Stand des Gliedes erfordert; sondern läßt man es eine andere Falte machen, so ist es der vorige Augenblick des Gewandes und der itzige des Gliedes. Dem ohngeachtet, wer wird es mit dem Artisten so genau nehmen, der seinen Vortheil dabey findet, uns diese beyden Augenblicke zugleich zu zeigen? Wer wird ihn nicht vielmehr rühmen, daß er den Verstand und das Herz gehabt hat, einen solchen geringen Fehler zu begehen, um eine größere Vollkommenheit des Ausdruckes zu erreichen?

Gleiche Nachsicht verdient der Dichter. Seine fortschreitende Nachahmung erlaubet ihm eigentlich, auf einmal nur eine einzige Seite, eine einzige Eigenschaft seiner körperlichen Gegenstände, zu berühren. Aber wenn die glückliche Einrichtung seiner Sprache ihm dieses mit

einem einzigen Worte zu thun verſtattet; warum ſollte er nicht auch dann und wann ein zweytes ſolches Wort hinzufügen dürfen? Warum nicht auch, wenn es die Mühe verlohnet, ein drittes? Oder wohl gar ein viertes? Ich habe geſagt, dem Homer ſey z. E. ein Schiff, entweder nur das ſchwarze Schiff, oder das hohle Schiff, oder das ſchnelle Schiff, höchſtens das wohlberuderte ſchwarze Schiff. Zu verſtehen von ſeiner Manier überhaupt. Hier und da findet ſich eine Stelle, wo er das dritte malende Epitheton hinzuſetzet: Καμπυλα κυκλα, χαλκεια, ὀκτακνημα *), runde, eherne, achtſpeichigte Räder. Auch das vierte: ἀσπιδα παντοσε ἰσην, καλην, χαλκειην, ἐξηλατον **), ein überall glattes, ſchönes, ehernes, getriebenes Schild. Wer wird ihn darum tadeln? Wer wird ihm dieſe kleine Ueppigkeit nicht vielmehr Dank wiſſen, wenn er empfindet, welche gute Wirkung ſie an wenigen ſchicklichen Stellen haben kann?

*) Iliad. E. v. 722.
**) Iliad. M. v. 296.

Des Dichters sowohl als des Malers eigentliche Rechtfertigung hierüber will ich aber nicht aus dem vorangeschickten Gleichnisse von zwey freundschaftlichen Nachbarn hergeleitet wissen. Ein bloßes Gleichniß beweiset und rechtfertiget nichts. Sondern dieses muß sie rechtfertigen: so wie dort bey dem Maler die zwey verschiedenen Augenblicke so nahe und unmittelbar an einander grenzen, daß sie ohne Anstoß für einen einzigen gelten können; so folgen auch hier bey dem Dichter die mehrern Züge für die verschiedenen Theile und Eigenschaften im Raume in einer solchen gedrängten Kürze so schnell auf einander, daß wir sie alle auf einmal zu hören glauben.

Und hierin, sage ich, kömmt dem Homer seine vortreffliche Sprache ungemein zu statten. Sie läßt ihm nicht allein alle mögliche Freyheit in Häufung und Zusammensetzung der Beywörter, sondern sie hat auch für diese gehäufte Beywörter eine so glückliche Ordnung, daß der nachtheiligen Suspension ihrer Beziehung dadurch abgeholfen wird. An einer oder mehrern dieser

Bequemlichkeiten fehlt es den neuern Sprachen durchgängig. Diejenigen, als die Französische, welche z. E. jenes Καμπυλα κυκλα, χαλκεα, ὀκταπηχυα umschreiben müssen: „die runden Räder, welche von Erzt waren, und acht Speichen hatten," drücken den Sinn aus, aber vernichten das Gemälde. Gleichwohl ist der Sinn hier nichts, und das Gemälde alles; und jener ohne dieses macht den lebhaftesten Dichter zum langweiligsten Schwätzer. Ein Schicksal, das den guten Homer unter der Feder der gewissenhaften Frau Dacier oft betroffen hat. Unsere deutsche Sprache hingegen kann zwar die Homerischen Beywörter meistens in eben so kurze gleichgeltende Beywörter verwandeln, aber die vortheilhafte Ordnung derselben kann sie der Griechischen nicht nachmachen. Wir sagen zwar, „die runden, ehernen, achtspeichigten" — — aber „Räder" schleppt hinten nach. Wer empfindet nicht, daß drey verschiedene Prädicate, ehe wir das Subject erfahren, nur ein schwankes verwirrtes Bild machen können? Der Grieche verbindet das Subject gleich mit dem

dem erſten Prädicate, und läßt die andern nachfolgen; er ſagt: „runde Räder, eherne, achtſpeichigte.“ So wiſſen wir mit eins wovon er redet, und werden, der natürlichen Ordnung des Denkens gemäß, erſt mit dem Dinge, und dann mit ſeinen Zufälligkeiten bekannt. Dieſen Vortheil hat unſere Sprache nicht. Oder ſoll ich ſagen, ſie hat ihn, und kann ihn nur ſelten ohne Zweydeutigkeit nutzen? Beydes iſt eins. Denn wenn wir Beywörter hintennach ſetzen wollen, ſo müſſen ſie im ſtatu abſoluto ſtehen; wir müſſen ſagen: runde Räder, ehern und achtſpeichigt. Allein in dieſem ſtatu kommen unſere Adjectiva völlig mit den Adverbiis überein, und müſſen, wenn man ſie als ſolche zu dem nächſten Zeitworte, das von dem Dinge prädiciret wird, ziehet, nicht ſelten einen ganz falſchen, allezeit aber einen ſehr ſchielenden Sinn verurſachen.

Doch ich halte mich bey Kleinigkeiten auf, und ſcheine das Schild vergeſſen zu wollen; das Schild des Achilles: dieſes berühmte Gemälde,

in deſſen Rückſicht vornehmlich, Homer vor Alters als ein Lehrer der Malerey *) betrachtet wurde. Ein Schild, wird man ſagen, iſt doch wohl ein einzelner körperlicher Gegenſtand, deſſen Beſchreibung nach ſeinen Theilen neben einander, dem Dichter nicht vergönnet ſeyn ſoll? Und dieſes Schild hat Homer, in mehr als hundert prächtigen Verſen, nach ſeiner Materie, nach ſeiner Form, nach allen Figuren, welche die ungeheure Fläche deſſelben füllten, ſo umſtändlich, ſo genau beſchrieben, daß es neuern Künſtlern nicht ſchwer gefallen, eine in allen Stücken übereinſtimmende Zeichnung darnach zu machen.

Ich antworte auf dieſen beſondern Einwurf — daß ich bereits darauf geantwortet habe. Homer malet nehmlich das Schild nicht als ein fertiges vollendetes, ſondern als ein werdendes Schild. Er hat alſo auch hier ſich des geprieſenen Kunſtgriffes bedienet, das Coexiſtirende ſei-

*) Dionyſius Halicarnaſſ. in Vita Homeri apud Th. Gale in Opuſc. Mythol. p. 401.

nes Vorwurfs in ein Consecutives zu verwandeln, und dadurch aus der langweiligen Malerey eines Körpers, das lebendige Gemälde einer Handlung zu machen. Wir sehen nicht das Schild, sondern den göttlichen Meister, wie er das Schild verfertiget. Er tritt mit Hammer und Zange vor seinen Amboß, und nachdem er die Platten aus dem gröbsten geschmiedet, schwellen die Bilder, die er zu dessen Auszierung bestimmet, vor unsern Augen, eines nach dem andern, unter seinen feinern Schlägen aus dem Erzte hervor. Ehe verlieren wir ihn nicht wieder aus dem Gesichte, bis alles fertig ist. Nun ist es fertig, und wir erstaunen über das Werk, aber mit dem gläubigen Erstaunen eines Augenzeugens, der es machen sehen.

Dieses läßt sich von dem Schilde des Aeneas beym Virgil nicht sagen. Der römische Dichter empfand entweder die Feinheit seines Musters hier nicht, oder die Dinge, die er auf sein Schild bringen wollte, schienen ihm von der Art zu seyn, daß sie die Ausführung vor unsern Augen nicht wohl verstatteten. Es waren Pro-

phezeyungen, von welchen es freylich unſchicklich geweſen wäre, wenn ſie der Gott in unſerer Gegenwart eben ſo deutlich geäußert hätte, als ſie der Dichter hernach ausleget. Prophezeyungen, als Prophezeyungen, verlangen eine dunkle Sprache, in welche die eigentlichen Namen der Perſonen aus der Zukunft, die ſie betreffen, nicht paſſen. Gleichwohl lag an dieſen wahrhaften Namen, allem Anſehen nach, dem Dichter und Hofmanne hier das meiſte *). Wenn

*) Ich finde, daß Servius dem Virgil eine andere Entſchuldigung leihet. Denn auch Servius hat den Unterſchied, der zwiſchen beyden Schilden iſt, bemerkt: Sane inter eſt inter hunc & Homeri clypeum: illic enim ſingula dum fiunt narrantur; hic vero perfecto opere noſcuntur; nam & hic arma prius accipit Æneas, quam ſpectaret; ibi poſtquam omnia narrata ſunt, ſic a Thetide deferuntur ad Achillem (ad v. 625. lib. VIII. Æneid.) Und warum dieſes? Darum, meinet Servius, weil auf dem Schilde des Aeneas nicht bloß die wenigen Begebenheiten, die der Dichter anführet, ſondern,

ihn aber dieſes entſchuldiget, ſo hebt es darum nicht auch die üble Wirkung auf, welche ſeine

— — — — genus omne futurae
Stirpis ab Aſcanio, pugnataque in ordine bella

abgebildet waren. Wie wäre es alſo möglich geweſen, daß mit eben der Geſchwindigkeit, in welcher Vulkan das Schild arbeiten mußte, der Dichter die ganze lange Reihe von Nachkommen hätte nahmhaft machen, und alle von ihnen nach der Ordnung geführte Kriege hätte erwähnen können? Dieſes iſt der Verſtand der etwas dunkeln Worte des Servius: Opportune ergo Virgilius, quia non videtur ſimul & narrationis celeritas potuiſſe connecti, & opus tam velociter expediri, ut ad verbum poſſet occurrere. Da Virgil nur etwas weniges von dem non enarrabili texto Clypei beybringen konnte, ſo konnte er es nicht während der Arbeit des Vulkanus ſelbſt thun; ſondern er mußte es verſparen, bis alles fertig war. Ich wünſchte für den Virgil ſehr, dieſes Raiſonnement des Servius wäre

Abweichung von dem Homerischen Wege hat. Leser von einem feinern Geschmacke, werden mir Recht geben. Die Anstalten, welche Vulkan zu seiner Arbeit macht, sind bey dem Virgil eben die, welche ihn Homer machen läßt. Aber anstatt daß wir bey dem Homer nicht bloß die Anstalten zur Arbeit, sondern auch die Arbeit selbst zu sehen bekommen, läßt Virgil, nachdem er uns nur den geschäftigen Gott mit seinen Cyklopen überhaupt gezeiget,

Ingentem Clypeum informant — —
— — Alii ventosis follibus auras

ganz ohne Grund; meine Entschuldigung würde ihm weit rühmlicher seyn. Denn wer hieß ihm die ganze römische Geschichte auf ein Schild bringen? Mit wenig Gemälden machte Homer sein Schild zu einem Inbegriffe von allem, was in der Welt vorgehet. Scheinet es nicht, als ob Virgil, da er den Griechen nicht in den Vorwürfen und in der Ausführung der Gemälde übertreffen können, ihn wenigstens in der Anzahl derselben übertreffen wollen? Und was wäre kindischer gewesen?

Accipiunt, reddunque; alii ſtridentia tingunt
Æra lacu. Gemit impoſitis incudibus antrum.
Illi inter ſeſe multa vi brachia tollunt
In numerum, verſantque tenaci forcipe maſſam *);

den Vorhang auf einmal niederfallen, und verſetzt uns in eine ganz andere Scene, von da er uns allmälich in das Thal bringt, in welchem die Venus mit den indeß fertig gewordenen Waffen bey dem Aeneas anlangt. Sie lehnet ſie an den Stamm einer Eiche, und nachdem ſie der Held genug begaffet, und beſtaunet, und betaſtet, und verſuchet, hebt ſich die Beſchreibung, oder das Gemälde des Schildes an, welches durch das ewige: Hier iſt, und Da iſt, Nahe dabey ſtehet, und Nicht weit davon ſtehet man — ſo kalt und langweilig wird, daß alle

*) Æneid. lib. VIII. 447-54.

XIX.

Die Einwürfe, welche der ältere Skaliger, Perrault, Terraſſon und andere gegen das Schild des Homers machen, ſind bekannt. Eben ſo bekannt iſt das, was Dacier, Boivin und Pope darauf antworten. Mich dünkt aber, daß dieſe letztern ſich manchmal zu weit einlaſſen, und in Zuverſicht auf ihre gute Sache, Dinge behaupten, die eben ſo unrichtig ſind, als wenig ſie zur Rechtfertigung des Dichters beytragen.

Um dem Haupteinwurfe zu begegnen, daß Homer das Schild mit einer Menge Figuren anfülle, die auf dem Umfange deſſelben unmöglich Raum haben könnten, unternahm Boivin, es mit Bemerkung der erforderlichen Maaße, zeichnen zu laſſen. Sein Einfall mit den verſchiedenen concentriſchen Cirkeln iſt ſehr ſinnreich, obſchon die Worte des Dichters nicht den geringſten Anlaß dazu geben, auch ſich ſonſt keine Spur findet, daß die Alten auf dieſe Art abgetheilte Schilder gehabt haben. Da es Ho-

mer selbst πανος παντοσι δεδαιδαλμενον, ein auf allen Seiten künstlich ausgearbeitetes Schild nennet, so würde ich lieber, um mehr Raum auszusparen, die concave Fläche mit zu Hülfe genommen haben; denn es ist bekannt, daß die alten Künstler diese nicht leer ließen, wie das Schild der Minerva vom Phidias beweiset *). Doch, nicht genug, daß sich Boivin dieses Vortheils nicht bedienen wollte; er vermehrte auch ohne Noth die Vorstellungen selbst, denen er auf dem sonach um die Hälfte verringerten Raume Platz verschaffen mußte, indem er das, was bey dem Dichter offenbar nur ein einziges Bild ist, in zwey bis drey besondere Bilder zertheilte. Ich weiß wohl, was ihn dazu bewog; aber es hätte ihn nicht bewegen sollen: sondern, anstatt daß er sich bemühte, den Forderungen seiner Gegner ein Gnüge zu leisten, hätte er

*) — Scuto ejus, in quo Amazonum praelium caelavit intumescente ambitu parmae; ejusdem concava parte Deorum & Gigantum dimicationem. Plinius lib. XXXVI. Sect. 4. p. 726. Edit. Hard.

ihnen zeigen sollen, daß ihre Forderungen unrechtmäßig wären.

Ich werde mich an einem Beyspiele faßlicher erklären können. Wenn Homer von der einen Stadt sagt *):

Λαοὶ δ' εἰν ἀγορῇ ἔσαν ἀθρόοι· ἔνθα δὲ νεῖκος
Ὠρωρει· δύο δ' ἀνδρες ἐνείκεον εἵνεκα ποινῆς
Ἀνδρὸς ἀποφθιμένου· ὁ μὲν ἐυχετο, πάντ' ἀποδοῦναι,
Δήμῳ πιφαυσκων· ὁ δ' ἀναίνετο, μηδὲν ἑλέσθαι·
Ἀμφω δ' ἰεσθην ἐπὶ ἴστορι πεῖραρ ἑλέσθαι.
Λαοὶ δ' ἀμφοτέροισιν ἐπήπυον, ἀμφις ἀρωγοί·
Κήρυκες δ' ἄρα λαὸν ἐρήτυον· οἱ δὲ γέροντες
Εἶατ' ἐπὶ ξεστοῖσι λίθοις, ἱερῷ ἐνὶ κύκλῳ·
Σκῆπτρα δὲ κηρύκων ἐν χερσὶν ἔχον ἠεροφώνων.
Τοῖσιν ἐπειτ' ἤϊσσον, ἀμοιβηδὶς δ' ἐδίκαζον.
Κεῖτο δ' ἄρ' ἐν μέσσοισι δύο χρυσοῖο τάλαντα —

so glaube ich, hat er nicht mehr als ein einziges Gemälde angeben wollen: das Gemälde eines öffentlichen Rechtshandels über die streitige Erlegung einer ansehnlichen Geldbuße für einen verübten Todtschlag. Der Künstler, der diesen

*) Iliad. Σ. v. 497-508.

Vorwurf ausführen soll, kann sich auf einmal nicht mehr als einen einzigen Augenblick desselben zu Nutze machen; entweder den Augenblick der Anklage, oder der Abhörung der Zeugen, oder des Urtheilspruches, oder welchen er sonst, vor oder nach, oder zwischen diesen Augenblicken, für den bequemsten hält. Diesen einzigen Augenblick macht er so prägnant wie möglich, und führt ihn mit allen den Täuschungen aus, welche die Kunst in Darstellung sichtbarer Gegenstände vor der Poesie voraus hat. Von dieser Seite aber unendlich zurückgelassen, was kann der Dichter, der eben diesen Vorwurf mit Worten malen soll, und nicht gänzlich verunglücken will, anders thun, als daß er sich gleichfalls seiner eigenthümlichen Vortheile bedienet? Und welches sind diese? Die Freiheit, sich sowohl über das Vergangene als über das Folgende des einzigen Augenblickes in dem Kunstwerke auszubreiten, und das Vermögen, sonach uns nicht allein das zu zeigen, was uns der Künstler zeiget, sondern auch das, was uns dieser nur kann errathen lassen. Durch diese Freyheit, durch

dieſes Vermögen allein, kömmt der Dichter dem Künſtler wieder bey, und ihre Werke werden einander alsdenn am ähnlichſten, wenn die Wirkung derſelben gleich lebhaft iſt; nicht aber, wenn das eine der Seele durch das Ohr nicht mehr oder weniger beybringet, als das andere dem Auge darſtellen kann. Nach dieſem Grundſatze hätte Boivin die Stelle des Homers beurtheilen ſollen, und er würde nicht ſo viel beſondere Gemälde daraus gemacht haben, als verſchiedene Zeitpunkte er darin zu bemerken glaubte. Es iſt wahr, es konnte nicht wohl alles, was Homer ſagt, in einem einzigen Gemälde verbunden ſeyn; die Beſchuldigung und Ableugnung, die Darſtellung der Zeugen und der Zuruf des getheilten Volkes, das Beſtreben der Herolde den Tumult zu ſtillen, und die Aeußerungen der Schiedsrichter, ſind Dinge, die aufeinander folgen, und nicht nebeneinander beſtehen können. Doch was, um mich mit der Schule auszudrücken, nicht actu in dem Gemälde enthalten war, das lag virtute darin, und die einzige wahre Art, ein materielles Ge-

mälde mit Worten nachzuſchildern, iſt die, daß man das Letztere mit dem wirklich Sichtbaren verbindet, und ſich nicht in den Schranken der Kunſt hält, innerhalb welchen der Dichter zwar die Data zu einem Gemälde herzählen, aber nimmermehr ein Gemälde ſelbſt hervorbringen kann.

Gleicherweiſe zertheilt Boivin das Gemälde der belagerten Stadt *) in drey verſchiedene Gemälde. Er hätte es eben ſowohl in zwölfe theilen können, als in drey. Denn da er den Geiſt des Dichters einmal nicht faßte und von ihm verlangte, daß er den Einheiten des materiellen Gemäldes ſich unterwerfen müſſe: ſo hätte er weit mehr Uebertretungen dieſer Einheiten finden können, daß es faſt nöthig geweſen wäre, jedem beſondern Zuge des Dichters ein beſonderes Feld auf dem Schilde zu beſtimmen. Meines Erachtens aber hat Homer überhaupt nicht mehr als zehn verſchiedene Gemälde auf dem ganzen Schilde; deren jedes er mit einem ἐν μὲν ἐτευξε, oder ἐν δὲ ποίησε, oder ἐν

*) v. 509-580.

δ' ἐτιθει, oder ἐν δε ποικιλλε Αμφιγυνης anfängt *). Wo diese Eingangsworte nicht stehen, hat man kein Recht, ein besonderes Gemälde anzunehmen; im Gegentheil muß alles, was sie verbinden, als ein einziges betrachtet werden, dem nur bloß die willkührliche Concentration in einen einzigen Zeitpunkt mangelt, als welche der Dichter anzugeben, keinesweges gehalten war. Vielmehr, hätte er ihn angegeben, hätte er sich genau daran gehalten, hätte er nicht den geringsten

*) Das erste fängt an mit der 483ten Zeile, und gehet bis zur 489ten; das zweyte von 490-509; das dritte von 510-540; das vierte von 541-549; das fünfte von 550-560; das sechste von 561-572; das siebente von 573-586; das achte von 587-589; das neunte von 590-605; und das zehnte von 606-608. Bloß das dritte Gemälde hat die angegebenen Eingangsworte nicht; es ist aber aus den bey dem zweyten, ἐν δε δυω ποιησε πολεις, und aus der Beschaffenheit der Sache selbst, deutlich genug, daß es ein besonderes Gemälde seyn muß.

sten Zug einfließen lassen, der in der wirklichen Ausführung nicht damit zu verbinden wäre; mit einem Worte, hätte er so verfahren, wie seine Tadler es verlangen: es ist wahr, so würden diese Herren an ihm nichts auszusetzen, aber in der That auch kein Mensch von Geschmack etwas zu bewundern gefunden haben.

Pope ließ sich die Eintheilung und Zeichnung des Bolvin nicht allein gefallen, sondern glaubte noch etwas ganz besonderes zu thun, wenn er nunmehr auch zeigte, daß ein jedes dieser so zerstückten Gemälde nach den strengsten Regeln der heutiges Tages üblichen Malerey angegeben sey. Contrast, Perspectiv, die drey Einheiten; alles fand er darin auf das beste beobachtet. Und ob er schon gar wohl wußte, daß zu Folge guter glaubwürdiger Zeugnisse die Malerey zu den Zeiten des Trojanischen Krieges noch in der Wiege gewesen, so mußte doch entweder Homer, vermöge seines göttlichen Genies, sich nicht sowohl an das, was die Malerey damals oder zu seiner Zeit leisten konnte, gehalten, als vielmehr das errathen haben, was sie überhaupt zu lei-

ſten im Stande ſey; oder auch jene Zeugniſſe ſelbſt mußten ſo glaubwürdig nicht ſeyn, daß ihnen die augenſcheinliche Ausſage des künſtlichen Schildes nicht vorgezogen zu werden verdiene. Jenes mag annehmen, wer da will; dieſes wenigſtens wird ſich niemand überreden laſſen, der aus der Geſchichte der Kunſt etwas mehr, als die bloßen Data der Hiſtorienſchreiber, weiß. Denn daß die Malerey zu Homers Zeiten noch in ihrer Kindheit geweſen, glaubt er nicht bloß deswegen, weil es ein Plinius oder ſo einer ſagt, ſondern vornehmlich weil er aus den Kunſtwerken, deren die Alten gedenken, urtheilet, daß ſie viele Jahrhunderte nachher noch nicht viel weiter gekommen, und z. E. die Gemälde eines Polygnotus noch lange die Probe nicht aushalten, welche Pope die Gemälde des Homeriſchen Schildes beſtehen zu können glaubt. Die zwey großen Stücke dieſes Meiſters zu Delphi, von welchen uns Pauſanias eine ſo umſtändliche Beſchreibung hinterlaſſen *), waren offenbar ohne alle Perſpectiv.

*) Phocic. cap. XXV — XXXI.

Dieſer Theil der Kunſt iſt den Alten gänzlich abzuſprechen, und was Pope beybringt, um zu beweiſen, daß Homer ſchon einen Begriff davon gehabt habe, beweiſet weiter nichts, als daß ihm ſelbſt nur ein ſehr unvollſtändiger Begriff davon beygewohnet *). „Homer," ſagt er,

*) Um zu zeigen, daß dieſes nicht zu viel von Popen geſagt iſt, will ich den Anfang der folgenden aus ihm angeführten Stelle (Iliad. Vol. I. Obſ p. 61.) in der Grundſprache anführen: That he was no ſtranger to aerial Perſpective, appears in his expreſsly marking the diſtance of object from object: he tells us &c. Ich ſage, hier hat Pope den Ausdruck aerial Perſpective, die Luftperſpectiv, (Perſpective aerienne) ganz unrichtig gebraucht, als welche mit den nach Maßgebung der Entfernung verminderten Größen gar nichts zu thun hat, ſondern unter der man lediglich die Schwächung und Abänderung der Farben nach Beſchaffenheit der Luft oder des Medii, durch welches wir ſie ſehen, verſtehet.

„kann kein Fremdling in der Perſpectiv gewe-
„ſen ſeyn, weil er die Entfernung eines Gegen-
„ſtandes von dem andern ausdrücklich angiebt.
„Er bemerkt z. E., daß die Kundſchafter ein
„wenig weiter als die andern Figuren gelegen,
„und daß die Eiche, unter welcher den Schnit-
„tern das Mahl zubereitet worden, bey Seite
„geſtanden. Was er von dem mit Heerden und
„Hütten und Ställen überſäeten Thale ſagt, iſt
„augenſcheinlich die Beſchreibung einer großen
„perſpectiviſchen Gegend. Ein allgemeiner Be-
„weisgrund dafür kann auch ſchon aus der
„Menge der Figuren auf dem Schilde gezogen
„werden, die nicht alle in ihrer vollen Größe
„ausgedruckt werden konnten; woraus es denn
„gewiſſermaaßen unſtreitig, daß die Kunſt, ſie
„nach der Perſpectiv zu verkleinern, damaliger
„Zeit ſchon bekannt geweſen.“ Die bloße Be-
obachtung der optiſchen Erfahrung, daß ein

Wer dieſen Fehler machen konnte, dem war es erlaubt, von der ganzen Sache nichts zu wiſſen.

Ding in der Ferne kleiner erſcheinet, als in der Nähe, macht ein Gemälde noch lange nicht perſpectiviſch. Die Perſpectiv erfordert einen einzigen Augenpunkt, einen beſtimmten natürlichen Geſichtskreis, und dieſes war es, was den alten Gemälden fehlte. Die Grundfläche in den Gemälden des Polygnotus war nicht horizontal, ſondern nach hinten zu ſo gewaltig in die Höhe gezogen, daß die Figuren, welche hinter einander zu ſtehen ſcheinen ſollten, über einander zu ſtehen ſchienen. Und wenn dieſe Stellung der verſchiedenen Figuren und ihrer Gruppen allgemein geweſen, wie aus den alten Basreliefs, wo die hinterſten allezeit höher ſtehen als die vorderſten, und über ſie wegſehen, ſich ſchließen läßt: ſo iſt es natürlich, daß man ſie auch in der Beſchreibung des Homers annimmt, und diejenigen von ſeinen Bildern, die ſich nach ſeiner in Ein Gemälde verbinden laſſen, nicht unnöthiger Weiſe trennet. Die doppelte Scene der friedfertigen Stadt, durch deren Straßen der fröhliche Aufzug einer Hochzeitfeyer ging, indem auf dem Markte ein wichtiger Proceß

entſchieden ward, erfordert dieſem zu Folge kein doppeltes Gemälde, und Homer hat es gar wohl als ein einziges denken können, indem er ſich die ganze Stadt aus einem ſo hohen Augenpunkte vorſtellte, daß er die freye Ausſicht zugleich in die Straßen und auf den Markt dadurch erhielt.

Ich bin der Meynung, daß man auf das eigentliche Perſpectiviſche in den Gemälden nur gelegentlich durch die Scenenmalerey gekommen iſt; und auch als dieſe ſchon in ihrer Vollkommenheit war, muß es noch nicht ſo leicht geweſen ſeyn, die Regeln derſelben auf eine einzige Fläche anzuwenden, indem ſich noch in den ſpätern Gemälden unter den Alterthümern des Herculanums ſo häufige und mannigfaltige Fehler gegen die Perſpectiv finden, als man ihn kaum einem Lehrlinge vergeben würde *).

Doch ich entlaſſe mich der Mühe, meine zerſtreuten Anmerkungen über einen Punkt zu ſammeln, über welchen ich in des Herrn Win-

*) Betracht. über die Malerey S. 185.

kelmanns verſprochener Geſchichte der Kunſt die völligſte Befriedigung zu erhalten hoffen darf *).

XX.

Ich lenke mich vielmehr wieder in meinen Weg, wenn ein Spaziergänger anders einen Weg hat.

Was ich von körperlichen Gegenſtänden überhaupt geſagt habe, das gilt von körperlichen ſchönen Gegenſtänden um ſo viel mehr.

Körperliche Schönheit entſpringt aus der übereinſtimmenden Wirkung mannigfaltiger Theile, die ſich auf einmal überſehen laſſen. Sie erfordert alſo, daß dieſe Theile neben einander liegen müſſen; und da Dinge, deren Theile neben einander liegen, der eigentliche Gegenſtand der Malerey ſind, ſo kann ſie, und nur ſie allein, körperliche Schönheit nachahmen.

*) Geſchrieben im Jahr 1763.

Der Dichter, der die Elemente der Schönheit nur nach einander zeigen könnte, enthält ſich daher der Schilderung körperlicher Schönheit, als Schönheit, gänzlich. Er fühlt es, daß dieſe Elemente, nach einander geordnet, unmöglich die Wirkung haben können, die ſie, neben einander geordnet, haben; daß der concentrirende Blick, den wir nach ihrer Enumeration auf ſie zugleich zurück ſenden wollen, uns doch kein übereinſtimmendes Bild gewähret; daß es über die menſchliche Einbildung gehet, ſich vorzuſtellen, was dieſer Mund, und dieſe Naſe, und dieſe Augen zuſammen für einen Effect haben, wenn man ſich nicht aus der Natur oder Kunſt einer ähnlichen Compoſition ſolcher Theile erinnern kann.

Und auch hier iſt Homer das Muſter aller Muſter. Er ſagt: Nireus war ſchön; Achilles war noch ſchöner; Helena beſaß eine göttliche Schönheit. Aber nirgends läßt er ſich in die umſtändlichere Schilderung dieſer Schönheiten ein. Gleichwohl iſt das ganze Gedicht auf die Schönheit der Helena gebauet. Wie ſehr würde ein neuerer Dichter darüber luxurirt haben!

Schon ein Conſtantinus Manaſſes wollte ſeine kahle Chronike mit einem Gemälde der Helena auszieren. Ich muß ihm für ſeinen Verſuch danken. Denn ich wüßte wirklich nicht, wo ich ſonſt ein Exempel auftreiben ſollte, aus welchem augenſcheinlicher erhelle, wie thöricht es ſey, etwas zu wagen, das Homer ſo weislich unterlaſſen hat. Wenn ich bey ihm leſe *):

*) Conſtantinus Manaſſes Compend. Chron. p. 20. Edit. Venet. Die Fr. Dacier war mit dieſem Portrait des Manaſſes, bis auf die Tautologieen, ſehr wohl zufrieden: De Helenae pulchritudine omnium optime Conſtantinus Manaſſes, niſi in eo tautologiam reprehendas. (Ad Dictyn Cretenſem lib. I. cap. 3. p. 5.) Sie führet nach dem Mezeriac (Comment. ſur les Epîtres d'Ovide T. II. p. 361.) auch die Beſchreibungen an, welche Dares Phrygius und Cedrenus von der Schönheit der Helena geben. In der erſtern kömmt ein Zug vor, der ein wenig ſeltſam klingt. Dares ſagt nehmlich von der Helena, ſie habe

Ἡ γὴ γυνὴ περικαλλὴς, εὐόφρυς, εὐχρωτατη,
Εὐπαρειος, εὐπροσωπος, βοωπις, χιονοχρως,
Ελικοβλεφαρος, ἀβρα, χαριτων γεμων ἁλος,
Λευκοβραχιων, τερφιερα, καλλος ἀντικρυς ἱμερτων,

ein Mahl zwiſchen den Augenbraunen gehabt: notam inter duo ſupercilia habentem Das war doch wohl nichts ſchönes? Ich wollte, daß die Franzöſin ihre Meynung darüber geſagt hätte. Meines Theiles halte ich das Wort nota hier für verfälſcht, und glaube, daß Dares von dem reden wollen, was bey den Griechen μισοφρυον und bey den Lateinern glabella hieß. Die Augenbraunen der Helena, will er ſagen, liefen nicht zuſammen, ſondern waren durch einen kleinen Zwiſchenraum abgeſondert. Der Geſchmack der Alten war in dieſem Punkte verſchieden. Einigen gefiel ein ſolcher Zwiſchenraum, andern nicht. (Junius de Pictura Vet. lib. III. cap. 9. p. 245.) Anakreon hielt die Mittelſtraße; die Augenbraunen ſeines geliebten Mädchens waren weder merklich getrennet, noch völlig in einander verwachſen, ſie verliefen ſich ſanft in

Το προσωπον καταλιυκον, ἡ παρεια ῥοδοχρους,
Το προσωπον ἱκτιχαρι, το βλιφαρον ὀρεινον,
Καλλος ἀνεπιτηδειυτον, ἀβαπτιστον, αὐτοχρων,
Εβαπτι την λευκοτητα ῥοδοχρια πυρινη,

einem einzigen Punkte. Er ſagt zu dem Künſtler, welcher ſie malen ſollte: (Od. 28.)

Το μισοφρυον δι μη μοι
Διακοπτε, μητε μισγε,
Εχετω δ' ὁπως ἐκεινη
Τι λελῃθοτως συνοφρυν
Βλιφαρων ἱτυν καλαινην.

Nach der Lesart des Pauw, ob ſchon auch ohne ſie der Verſtand der nehmliche iſt, und von Henr. Stephano nicht verfehlet worden:

Supercilii nigrantes
Diſcrimina nec arcus,
Confundito nec illos:
Sed junge ſic ut anceps
Divortium relinquas,
Quale eſſe cernis ipſi.

Wenn ich aber den Sinn des Dares getroffen hätte, was müßte man wohl ſodann, anſtatt des Wortes notam, leſen? Vielleicht

Ως εἰ τις τον ἐλεφαντα βαψει λαμπρᾳ πορφυρᾳ.
Δειρη μακρα, καταλευκος, ὁθεν ἐμυθουργηθη
Κυκνογενη την εὐοπτον Ελενην χρηματιζειν. —

so dünkt mich, ich sehe Steine auf einen Berg wälzen, aus welchen auf der Spitze desselben ein prächtiges Gebäude aufgeführet werden soll, die aber alle auf der andern Seite von selbst wieder herabrollen. Was für ein Bild hinter-

moram? Denn so viel ist gewiß, daß mora nicht allein den Verlauf der Zeit ehe etwas geschieht, sondern auch die Hinderung, den Zwischenraum von einem zum andern, bedeutet.

Ego inquieta montium jaceam mora,

wünschet sich der rasende Herkules beym Seneca, (v. 1215) welche Stelle Gronovius sehr wohl erklärt: Optat se medium jacere inter duas Symplegades, illarum velut moram, impedimentum, obicem; qui eas moretur, vetet aut satis arcte conjungi, aut rursus distrahi. So heißen auch bey eben demselben Dichter lacertorum morae, so viel als juncturae. (Schroederus ad v. 762. Thyest.)

läßt er, dieser Schwall von Worten? Wie sahe Helena nun aus? Werden nicht, wenn tausend Menschen dieses lesen, sich alle tausend eine eigene Vorstellung von ihr machen?

Doch es ist wahr, politische Verse eines Mönches sind keine Poesie. Man höre also den Ariost, wenn er seine bezaubernde Alcina schildert *):

*) Orlando Furioso, Cant. VII. St. 11 — 15. „Die Bildung ihrer Gestalt war so reitzend, „als nur künstliche Maler sie dichten können. „Gegen ihr blondes, langes, aufgeknüpftes „Haar ist kein Gold, das nicht seinen Glanz „verliere. Ueber ihre zarten Wangen ver„breitete sich die vermischte Farbe der Rosen „und der Lilien. Ihre fröhliche Stirn, in die „gehörigen Schranken geschlossen, war von „glattem Elfenbein. Unter zwey schwarzen „äußerst feinen Bogen glänzen zwey schwarze „Augen, oder vielmehr zwey leuchtende Son„nen, die mit Holdseligkeit um sich blickten „und sich langsam drehten. Rings um sie her „schien Amor zu spielen und zu fliegen; von

Di perſona era tanto ben formata,
Quanto mai finger ſan Pittori induſtri:

„da ſchien er ſeinen ganzen Köcher abzuſchie-
„ßen, und die Herzen ſichtbar zu rauben.
„Weiter hinab ſteigt die Naſe mitten durch
„das Geſicht, an welcher ſelbſt der Neid
„nichts zu beſſern findet. Unter ihr zeigt ſich
„der Mund, wie zwiſchen zwey kleinen Thä-
„lern, mit ſeinem eigenthümlichen Zinnober
„bedeckt; hier ſtehen zwey Reihen auserleſener
„Perlen, die eine ſchöne ſanfte Lippe ver-
„ſchließt und öffnet. Hieraus kommen die
„holdſeligen Worte, die jedes rauhe, ſchänd-
„liche Herz erweichen; hier wird jedes liebli-
„che Lächeln gebildet, welches für ſich ſchon
„ein Paradies auf Erden eröffnet. Weißer
„Schnee iſt der ſchöne Hals, und Milch die
„Bruſt, der Hals rund, die Bruſt voll und
„breit. Zwey zarte, von Elfenbein gerundete
„Kugeln wallen ſanft auf und nieder, wie die
„Wellen am äußerſten Rande des Ufers, wenn
„ein ſpielender Zephyr die See beſtreichet.“
„Die übrigen Theile würde Argus ſelbſt nicht
„haben ſehen können. Doch war leicht zu ur-

Con bionda chioma, lunga e annodata,
Oro non è, che più riſplenda, e luſtri,
Spargeaſi per la guancia delicata
Miſto color di roſe e di liguſtri.
Di terſo avorio era la fronte lieta,
Che lo ſpazio finia con giuſta meta.
Sotto due negri, e ſottiliſſimi archi
Son due negri occhi, anzi due chiari ſoli,
Pietoſi à riguardar, à mover parchi,

„theilen, daß das, was verſteckt lag, mit dem „was dem Auge bloß ſtand, übereinſtimme.) „Die Arme zeigen ſich in ihrer gehörigen Län„ge, die weiße Hand etwas länglich, und „ſchmal in ihrer Breite, durchaus eben, kei„ne Ader tritt über ihre glatte Fläche. Am „Ende dieſer herrlichen Geſtalt ſieht man den „kleinen, trocknen, gerundeten Fuß. Die „engliſchen Mienen, die aus dem Himmel „ſtammen, kann kein Schleyer verbergen.“ — (Nach der Ueberſetzung des Herrn Meinhardt in dem Verſuche über den Charakter und die Werke der beſten Ital. Dicht. B. II. S. 228.)

Intorno à cui par ch' Amor ſcherzi, e voli,
E ch' indi tuta la faretra ſcarchi,
E che viſibilmente i cori involi.
Quindi il naſo par mezo il viſo ſcende
Che non trova l'invidia ove l'emende.
Sotto quel ſta, quaſi fra due vallette,
La bocca ſparſa di natio cinabro,
Quivi due filze ſon di perle elette,
Que chiude, ed apre un bello e dolce labro;
Quindi eſcon le corteſi parolette,
Da render molle ogni cor rozo e ſcabro;
Quivi ſi forma quel ſoave riſo,
Ch' apre a ſua poſta in terra il paradiſo.
Bianca neve è il bel collo, e 'l petto latte;
Il collo è rondo, il petto colmo e largo;
Due pome acerbe, e pur d'avorio fatte,
Vengono e van, come onda al primo margo,
Quando piacevole aura il mar combatte.
Non patria l'altre parti veder Argo,
Ben ſi può giudicar, che corriſponde,
A quel ch' appar di fuor, quel che s'aſconde.

Mon-

Monſtran le braccia ſua miſura giuſta,
E la candida man ſpeſſo ſi vide,
Lunghetta al quanto, e di larghezza anguſta,
Dove nè nodo appar, nè vena eccede.
Si vede al fin de la perſona auguſta
Il breve, aſciutto, e ritondetto piede.
Gli angelici ſembianti nati in cielo
Non ſi ponno celar ſotto alcun velo.

Milton ſagt bey Gelegenheit des Pandämoniums: einige lobten das Werk, andere den Meiſter des Werks. Das Lob des einen iſt alſo nicht allezeit auch das Lob des andern. Ein Kunſtwerk kann allen Beyfall verdienen, ohne daß ſich zum Ruhme des Künſtlers viel beſonders ſagen läßt. Wiederum kann ein Künſtler mit Recht unſere Bewunderung verlangen, auch wenn ſein Werk uns die völlige Gnüge nicht thut. Dieſes vergeſſe man nie, und es werden ſich öfters ganz widerſprechende Urtheile vergleichen laſſen. Eben wie hier. Dolce, in ſeinem Geſpräche von der Malerey, läßt den Aretino

von den angeführten Stanzen des Arioſt ein auſſerordentliches Aufheben machen *); ich hingegen, wähle ſie als ein Exempel eines Gemäldes ohne Gemälde. Wir haben beyde Recht. Dolce bewundert darin die Kenntniſſe, welche der Dichter von der körperlichen Schönheit zu haben zeiget; ich aber ſehe bloß auf die Wirkung, welche dieſe Kenntniſſe, in Worte ausgedrückt, auf meine Einbildungskraft haben können. Dolce ſchließt aus jenen Kenntniſſen, daß gute Dichter nicht minder gute Maler ſind; und ich aus dieſer Wirkung, daß ſich das, was die Maler durch Linien und Farben am beſten ausdrücken können, durch Worte grade am ſchlechteſten ausdrükken läßt. Dolce empfiehlet die Schilderung des Arioſt allen Malern als das vollkommenſte Vorbild einer ſchönen Frau; und ich empfehle es allen Dichtern als die lehrreichſte Warnung, was einem

*) (Dialogo della Pittura, intitolato l'Aretino. Fiorenze 1735. p. 175.) Se voglione i Pittori ſenza fatica trovare un perfetto eſempio di bella donna, leggano quelle Stanze dell Arioſto, nelle quali egli diſcrive mirabilmente le bellezze della Feta Alcina: e vedranno parimente quanto i buoni Poëti ſiano ancora eſſi Pittori.

Arioſt mißlungen müſſen, nicht noch unglücklicher zuverſuchen. Es mag ſeyn, daß wenn Arioſt ſagt

Di perſona era tanto ben formata
Quanto mai finger ſan Pittori induſtri,

er die Lehre von den Proportionen, ſo wie ſie nur immer der fleißigſte Künſtler in der Natur und aus den Antiken ſtudieret, vollkommen verſtanden zu haben, dadurch beweiſet *). Er mag ſich immerhin, in den bloßen Worten:

Spargeaſi per la guanzia delicata
Miſto color di roſe e di liguſtri,

als den vollkommenſten Coloriſten, als einen Titian, zeigen **). Man mag daraus, daß er das Haar der Alcina nur mit dem Golde vergleicht, nicht aber güldenes Haar nennet, noch

*) (Ibid.) Ecco, che, quanto alla proportione, l'ingenioſiſſimo Arioſto aſſegna la migliore, che ſappiano formar le mani de piu eccellenti Pittori, uſando queſta voce induſtri, per dinotar la diligenza, che conviene al buono artifice.

**) (Ibid. p. 182.) Qui l'Arioſto coloriſce, e in queſto ſuo colorire dimoſtra eſſere un Titiano.

von den angeführten Stanzen des Arioſt ein auſſerordentliches Aufheben machen *); ich hingegen, wähle ſie als ein Exempel eines Gemäldes ohne Gemälde. Wir haben beyde Recht. Dolce bewundert darin die Kenntniſſe, welche der Dichter von der körperlichen Schönheit zu haben zeiget; ich aber ſehe bloß auf die Wirkung, welche dieſe Kenntniſſe, in Worte ausgedrückt, auf meine Einbildungskraft haben können. Dolce ſchließt aus jenen Kenntniſſen, daß gute Dichter nicht minder gute Maler ſind; und ich aus dieſer Wirkung, daß ſich das, was die Maler durch Linien und Farben am beſten ausdrücken können, durch Worte grade am ſchlechteſten ausdrükken läßt. Dolce empfiehlet die Schilderung des Arioſt allen Malern als das vollkommenſte Vorbild einer ſchönen Frau; und ich empfehle es allen Dichtern als die lehrreichſte Warnung, was einem

*) (Dialogo della Pittura, intitolato l'Aretino. Fiorenze 1735. p. 175.) Se voglione i Pittori ſenza fatica trovare un perfetto eſempio di bella donna, leggano quelle Stanze dell Arioſto, nelle quali egli diſcrive mirabilmente le bellezze della Feta Alcina: e vedranno parimente quanto i buoni Poëti ſiano ancora eſſi Pittori.

Arioſt mißlungen müſſen, nicht noch unglücklicher zuverſuchen. Es mag ſeyn, daß wenn Arioſt ſagt:

Di perſona era tanto ben formata
Quanto mai finger ſan Pittori induſtri,

er die Lehre von den Proportionen, ſo wie ſie nur immer der fleißigſte Künſtler in der Natur und aus den Antiken ſtudieret, vollkommen verſtanden zu haben, dadurch beweiſet *). Er mag ſich immerhin, in den bloßen Worten:

Spargeaſi per la guanzia delicata
Miſto color di roſe e di liguſtri,

als den vollkommenſten Coloriſten, als einen Titian, zeigen **). Man mag daraus, daß er das Haar der Alcina nur mit dem Golde vergleicht, nicht aber güldenes Haar nennet, noch

*) (Ibid.) Ecco, che, quanto alla proportione, l'ingenioſiſſimo Arioſto aſſegna la migliore, che ſappiano formar le mani de piu eccellenti Pittori, uſando queſta voce induſtri, per dinotar la diligenza, che conviene al buono artifice.

**) (Ibid. p. 182.) Qui l'Arioſto coloriſce, e in queſto ſuo colorire dimoſtra eſſere un Titiano.

ſo deutlich ſchließen, daß er den Gebrauch des wirklichen Goldes in der Färbengebung gemißbilliget *). Man mag ſogar in ſeiner herabſteigenden Naſe

Quindi il naſo per mezo il viſo ſcende,

das Profil jener alten griechiſchen, und von griechiſchen Künſtlern auch Römern geliehenen Naſen finden **). Was nutzt alle dieſe Gelehrſamkeit und Einſicht uns Leſern, die wir eine ſchöne

*) (Ibid. p. 180.) Poteva l'Arioſto nella guiſa, che ha detto chioma bionda, dir chioma d'oro: ma gli parve forſe, che havrebbe havuto troppo del Poëtico. Da che ſi puo ritrar, che'l Pittore dee imiter l'oro, e non metterlo (come fanno i Miniatori) nelle ſue Pitture, in modo, che ſi poſſa dire, que' capelli non ſono d'oro, ma par che riſplendano, come l'oro. Was Dolce, in dem Nachfolgenden, aus dem Athenäus anführet, iſt merkwürdig, nur daß es ſich nicht völlig ſo daſelbſt findet. Ich rede an einem andern Orte davon.

**) (Ibid. p. 182.) Il naſo, che diſcende giu, havendo peraventura la conſideratione a quelle forme de' naſi, che ſi veggono ne' ritratti delle belle Romane antiche.

Frau zu ſehen glauben wollen, die wir etwas von der ſanften Wallung des Geblüts dabey empfinden wollen, die den wirklichen Anblick der Schönheit begleitet? Wenn der Dichter weiß, aus welchen Verhältniſſen eine ſchöne Geſtalt entſpringet, wiſſen wir es darum auch? Und wenn wir es auch wüßten, läßt er uns hier dieſe Verhältniſſe ſehen? Oder erleichtert er uns auch nur im geringſten die Mühe, uns ihrer auf eine lebhafte anſchauende Art zu erinnern? Eine Stirn, in die gehörigen Schranken geſchloſſen,

la fronte,

Che lo ſpazio finia con giuſta meta;

eine Naſe, an welcher ſelbſt der Neid nichts zu beſſern findet,

Che non trova l'invidia, ove l'emende;

eine Hand, etwas länglich und ſchmal in ihrer Breite,

Lunghetta alquanto, & di larghezza anguſta:

was für ein Bild geben dieſe allgemeine Formeln? In dem Munde eines Zeichenmeiſters, der ſeine Schüler auf die Schönheiten des ak-

demiſchen Modells aufmerkſam machen will, möchten ſie noch etwas ſagen; denn ein Blick auf dieſes Modell, und ſie ſehen die gehörigen Schranken der fröhlichen Stirne, ſie ſehen den ſchönſten Schnitt der Naſe, die ſchmale Breite der niedlichen Hand. Aber bey dem Dichter ſehe ich nichts, und empfinde mit Verdruß die Vergeblichkeit meiner beſten Anſtrengung, etwas ſehen zu wollen.

In dieſem Punkte, in welchem Virgil dem Homer durch Nichtsthun nachahmen können, iſt auch Virgil ziemlich glücklich geweſen. Auch ſeine Dido iſt ihm weiter nichts als pulcherrima Dido. Wenn er ja umſtändlicher etwas an ihr beſchreibet, ſo iſt es ihr reicher Putz, ihr prächtiger Aufzug:

Tandem progreditur — — —
Sidoniam picto chlamydem circumdata limbo:
Cui pharetra ex auro, crines nodantur in aurum,
Aurea purpuream ſubnectit fibula veſtem *).

*) Æneid. IV. v. 136.

Wollte man darum auf ihn anwenden, was jener alte Künſtler zu einem Lehrlinge ſagte, der eine ſehr geſchmückte Helena gemalt hatte, „da „du ſie nicht ſchön malen können, haſt du ſie „reich gemalt:“ ſo würde Virgil antworten, „es „liegt nicht an mir, daß ich ſie nicht ſchön ma„len können; der Tadel trift die Schranken „meiner Kunſt; mein Lob ſey, mich innerhalb „dieſer Schranken gehalten zu haben.“

Ich darf hier die beiden Lieder des Anakreons nicht vergeſſen, in welchen er uns die Schönheit ſeines Mädchens und ſeines Bathylls zergliedert *). Die Wendung die er dabey nimmt, macht alles gut. Er glaubt einen Maler vor ſich zu haben, und läßt ihn unter ſeinen Augen arbeiten. So, ſagt er, mache mir das Haar, ſo die Stirne, ſo die Augen, ſo den Mund, ſo Hals und Buſen, ſo Hüfte und Hände! Was der Künſtler nur Theilweiſe zuſammen ſetzen kann, konnte ihm der Dichter auch nur Theilweiſe vorſchreiben. Seine Abſicht iſt nicht

*) Od. XXVIII. XXIX.

daß wir in dieſer mündlichen Direction des Malers die ganze Schönheit der geliebten Gegenſtände erkennen und fühlen ſollen; er ſelbſt empfindet die Unfähigkeit des wörtlichen Ausdrucks, und nimmt eben daher den Ausdruck der Kunſt zu Hülfe, deren Täuſchung er ſo ſehr erhebet, daß das ganze Lied mehr ein Lobgedicht auf die Kunſt, als auf ſein Mädchen zu ſeyn ſcheinet. Er ſieht nicht das Bild, er ſieht ſie ſelbſt, und glaubt, daß es nun eben den Mund zum Reden eröffnen werde:

Απιχω· βλεπω γαρ αυτην.
Ταχα, κηρε, και λαλησεις.

Auch in der Angabe des Bathylls, iſt die Anpreiſung des ſchönen Knabens mit der Anpreiſung der Kunſt und des Künſtlers ſo in einander geflochten, daß es zweifelhaft wird, wem zu Ehren Anakreon das Lied eigentlich beſtimmt habe. Er ſammelt die ſchönſten Theile aus verſchiednen Gemälden, an welchen eben die vorzügliche Schönheit dieſer Theile das Charakteriſtiſche war; den Hals nimmt er von einem Adonis, Bruſt und Hände von einem Merkur,

die Hüfte von einem Pollux, den Bauch von einem Bacchus; bis er den ganzen Bathyll in einem vollendeten Apollo des Künſtlers erblickt.

Μετα δε προσωπον ἐστω,
Του Αδωνιδος παρειλθων,
Ελεφαντινος τραχηλος·
Μεταμαζιον δε ποιει
Διδυμας τε χειρας Ερμε,
Πολυδευκιος δε μηρος,
Διονυσιην δε νηδυν — —
Τον Απολλωνα δε τυτον
Καθειλων, ποιει Βαθυλλον.

So weiß auch Lucian von der Schönheit der Panthea anders keinen Begriff zu machen, als durch Verweiſung auf die ſchönſten weiblichen Bildſäulen alter Künſtler *). Was heißt aber dieſes ſonſt, als bekennen, daß die Sprache vor ſich ſelbſt hier ohne Kraft iſt; daß die Poeſie ſtammelt und die Beredſamkeit verſtummet, wenn ihnen nicht die Kunſt noch einigermaßen zur Dollmetſcherin dienet?

*) Εικονες §. 3. T. II. p. 461. Edit. Reitz.

XXI.

Aber verliert die Poesie nicht zu viel, wenn man ihr alle Bilder körperlicher Schönheit nehmen will? — Wer will ihr die nehmen? Wenn man ihr einen einzigen Weg zu verleiden sucht, auf welchem sie zu solchen Bildern zu gelangen gedenket, indem sie die Fußtapfen einer verschwisterten Kunst aufsucht, in denen sie ängstlich herumirret, ohne jemals mit ihr das gleiche Ziel zu erreichen; verschließt man ihr darum auch jeden andern Weg, wo die Kunst hinwiederum ihr nachsehen muß?

Eben der Homer, welcher sich aller stückweisen Schilderung körperlicher Schönheiten so geflissentlich enthält, von dem wir kaum einmal im Vorbeygehen erfahren, daß Helena weiße Arme *) und schönes Haar **) gehabt; eben der Dichter weiß demohngeachtet uns von ihrer Schönheit einen Begriff zu machen, der alles

*) Iliad. Γ. v. 121.

**) Ibid. v. 319.

weit übersteiget, was die Kunst in dieser Absicht zu leisten im Stande ist. Man erinnere sich der Stelle, wo Helena in die Versammlung der Aeltesten des Trojanischen Volkes tritt. Die ehrwürdigen Greise sehen sie, und einer sprach zu den andern *):

Ου νεμεσις, Τρωας και ευκνημιδας Αχαιους
Τοιη δ' αμφι γυναικι πολυν χρονον αλγεα πασχειν·
Αινως αθανατησι θεης εις ωπα εοικεν.

Was kann eine lebhaftere Idee von Schönheit gewähren, als das kalte Alter sie des Krieges wohl werth erkennen lassen, der so viel Blut und so viele Thränen kostet?

Was Homer nicht nach seinen Bestandtheilen beschreiben konnte, läßt er uns in seiner Wirkung erkennen. Malet uns, Dichter, das Wohlgefallen, die Zuneigung, die Liebe, das Entzücken, welches die Schönheit verursachet, und ihr habt die Schönheit selbst gemalet. Wer kann sich den geliebten Gegenstand der Sappho, bey dessen Erblickung sie Sinne und Gedanken

*) Ibid. v. 156-58.

zu verlieren bekennet, als häßlich denken? Wer glaubt nicht die schönste vollkommenste Gestalt zu sehen, sobald er mit dem Gefühle sympathisiret, welches nur eine solche Gestalt erregen kann? Nicht weil uns Ovid den schönen Körper seiner Lesbia Theil vor Theil zeiget:

Quos humeros, quales vidi tetigique lacertos!
Forma papillarum quam fuit apta premi!
Quam castigato planus sub pectore venter!
Quantum & quale latus, quam juvenile femur!

sondern weil er es mit der wollüstigen Trunkenheit thut, nach der unsere Sehnsucht so leicht zu erwecken ist, glauben wir eben des Anblickes zu genießen, den er genoß.

Ein andrer Weg, auf welchem die Poesie die Kunst in Schilderung körperlicher Schönheit wiederum einholet, ist dieser, daß sie Schönheit in Reitz verwandelt. Reitz ist Schönheit in Bewegung, und eben darum dem Maler weniger bequem als dem Dichter. Der Maler kann die Bewegung nur errathen lassen, in der That aber sind seine

Figuren ohne Bewegung. Folglich wird der Reitz bey ihm zur Grimaſſe. Aber in der Poeſie bleibt er was er iſt; ein tranſitoriſches Schönes, das wir wiederholt zu ſehen wünſchen. Es kömmt und geht; und da wir uns überhaupt einer Bewegung leichter und lebhafter erinnern können, als bloßer Formen oder Farben: ſo muß der Reitz in dem nehmlichen Verhältniſſe ſtärker auf uns wirken, als die Schönheit. Alles was noch in dem Gemälde der Alcina gefällt und rühret, iſt Reitz. Der Eindruck, den ihre Augen machen, kömmt nicht daher, daß ſie ſchwarz und feurig ſind, ſondern daher, daß ſie,

Pietoſi à riguardar, à mover parchi,

mit Holdſeligkeit um ſich blicken, und ſich langſam drehen; daß Amor ſie umflattert und ſeinen ganzen Köcher aus ihnen abſchießt. Ihr Mund entzücket, nicht weil von eigenthümlichem Zinnober bedeckte Lippen zwey Reihen auserleſener Perlen verſchließen; ſondern weil hier das liebliche Lächeln gebildet wird, welches, für ſich ſchon, ein Paradies auf Erden eröffnet; weil er es iſt, aus dem die freundlichen Worte tönen, die je-

des rauhe Herz erweichen. Ihr Busen bezaubert, weniger weil Milch und Helfenbein und Aepfel uns seine Weiße und niedliche Figur vorbilden, als vielmehr weil wir ihn sanft auf und niederwallen sehen, wie die Wellen am äußersten Rande des Ufers, wenn ein spielender Zephyr die See bestreitet:

Due pome acerbe, e pur d'avorio fatte,
Vengono e van, come onda al primo margo,
Quando piacevole aura il mar combatte.

Ich bin versichert, daß lauter solche Züge des Reitzes, in eine oder zwey Stanzen zusammengedränget, weit mehr thun würden, als die fünfe alle, in welche sie Ariost zerstreuet und mit kalten Zügen der schönen Form, viel zu gelehrt für unsere Empfindungen, durchflochten hat.

Selbst Anakreon wollte lieber in die anscheinende Unschicklichkeit verfallen, eine Unthulichkeit von dem Maler zu verlangen, als das Bild seines Mädchens nicht mit Reitz beleben.

Τρυφερȣ δ'εσω γενειȣ,
Περι λυγδινῳ τραχηλῳ
Χαριτες πετοιντο πασαι.

Ihr ſanftes Kinn, befiehlt er dem Künſtler, ihren marmornen Nacken laß alle Grazien umflattern! Wie das? Nach dem genaueſten Wortverſtande? Der iſt keiner maleriſchen Ausführung fähig. Der Maler konnte dem Kinne die ſchönſte Ründung, das ſchönſte Grübchen, Amoris digitulo impreſſum, (denn das ſcheinet mir ein Grübchen andeuten zu wollen) — er konnte dem Halſe die ſchönſte Carnation geben; aber weiter konnte er nichts. Die Wendungen dieſes ſchönen Halſes, das Spiel der Muskeln, durch das jenes Grübchen bald mehr bald weniger ſichtbar wird, der eigentliche Reitz, war über ſeine Kräfte. Der Dichter ſagte das höchſte, wodurch uns ſeine Kunſt die Schönheit ſinnlich zu machen vermag, damit auch der Maler den höchſten Ausdruck in ſeiner Kunſt ſuchen möge. Ein neues Beyſpiel zu der obigen Anmerkung, daß der Dichter, auch wenn er von Kunſtwerken redet, dennoch nicht verbunden iſt, ſich mit ſeiner Beſchreibung in den Schranken der Kunſt zu halten.

XXII.

Zeuxis malte eine Helena, und hatte das Herz, jene berühmte Zeilen des Homers, in welchen die entzückten Greiſe ihre Empfindung bekennen, darunter zu ſetzen. Nie ſind Malerey und Poeſie in einen gleichern Wettſtreit gezogen worden. Der Sieg blieb unentſchieden, und beyde verdienten gekrönet zu werden.

Denn ſo wie der weiſe Dichter uns die Schönheit, die er nach ihren Beſtandtheilen nicht ſchildern zu können fühlte, bloß in ihrer Wirkung zeigte: ſo zeigte der nicht minder weiſe Maler uns die Schönheit nach nichts als ihren Beſtandtheilen, und hielt es ſeiner Kunſt für unanſtändig, zu irgend einem andern Hülfsmittel Zuflucht zu nehmen. Sein Gemälde beſtand aus der einzigen Figur der Helena, die nackend da ſtand. Denn es iſt wahrſcheinlich, daß es eben die Helena war, welche er für die zu Crotona malte *).

Man

*) Val. Maximus lib. III. cap. 7. Dionyſius Halicarnaſſ. Art. Rhet. cap. 12. περὶ λογων ἐξιτασεως.

Man vergleiche hiermit Wundershalber das Gemälde, welches Caylus dem neuern Künſtler aus jenen Zeilen des Homers vorzeichnet: „Helena, mit einem weißen Schleyer bedeckt, erſcheinet mitten unter verſchiedenen alten Männern, in deren Zahl ſich auch Priamus befindet, der an den Zeichen ſeiner Königlichen Würde zu erkennen iſt. Der Artiſt muß ſich beſonders angelegen ſeyn laſſen, uns den Triumph der Schönheit in den gierigen Blicken und in allen den Aeußerungen einer ſtaunenden Bewunderung auf den Geſichtern dieſer kalten Greiſe empfinden zu laſſen. Die Scene iſt über einem von den Thoren der Stadt. Die Vertiefung des Gemäldes kann ſich in den freyen Himmel oder gegen höhere Gebäude der Stadt verlieren; jenes würde kühner laſſen, eines aber iſt ſo ſchicklich wie das andere.“

Man denke ſich dieſes Gemälde von dem größten Meiſter unſerer Zeit ausgeführet, und ſtelle es gegen das Werk des Zeuxis. Welches wird den wahren Triumph der Schönheit zeigen? Dieſes, wo ich ihn ſelbſt fühle, oder je-

ein gieriger Blick macht das ehrwü
ſicht lächerlich, und ein Greis, der
Begierden verräth, iſt ſogar ein ek
ſtand. Den Homeriſchen Greiſen
Vorwurf nicht zu machen; denn der
ſie empfinden, iſt ein augenblicklich
den ihre Weisheit ſogleich erſtickt;
ſtimmt, der Helena Ehre zu machen,
ſie ſelbſt zu ſchänden. Sie bekenne
fühl, und fügen ſogleich hinzu:

Αλλα και ως, τοιη περ ἐουσ', ἐν νηυσι
Μηδ' ἡμιν τεκεσσι τ' ὀπισσω πημα λι

Ohne dieſen Entſchluß wären es al
wären ſie das, was ſie in dem Gem
Caylus erſcheinen. Und worauf richten
da ihre gierigen Blicke? Auf eine nam

Αυτικα δ' ἀργεννησι καλυψαμενη ὀθονησιν
Ωρματ' ἐκ θαλαμοιο — —

aber, um über die Straßen damit zu gehen; und wenn auch schon bey ihm die Alten ihre Bewunderung zeigen, noch ehe sie den Schleyer wieder abgenommen oder zurückgeworfen zu haben scheinet, so war es nicht das erstemal, daß sie die Alten sahen; ihr Bekenntniß durfte also nicht aus dem itzigen augenblicklichen Anschauen entstehen, sondern sie konnten schon oft empfunden haben, was sie zu empfinden bey dieser Gelegenheit nur zum erstenmal bekannten. In dem Gemälde findet so etwas nicht statt. Wenn ich hier entzückte Alte sehe, so will ich auch zugleich sehen, was sie in Entzückung setzt; und ich werde äußerst betroffen, wenn ich weiter nichts, als, wie gesagt, eine vermummte, verschleyerte Figur wahrnehme, die sie brünstig angaffen. Was hat dieses Ding von der Helena? Ihren weißen Schleyer, und etwas von ihrem proportionirten Umrisse, so weit Umriß unter Gewändern sichtbar werden kann. Doch vielleicht war es auch des Grafen Meynung nicht,

daß ihr Geſicht verdeckt ſeyn ſollte, und er nennet den Schleyer bloß als ein Stück ihres Anzuges. Iſt dieſes (ſeine Worte ſind einer ſolchen Auslegung nicht wohl fähig: Helene couverte d'une voile blanc) ſo entſtehet eine andere Verwunderung bey mir: er empfiehlt dem Artiſten ſo ſorgfältig den Ausdruck auf den Geſichtern der Alten; nur über die Schönheit in dem Geſichte der Helena verliert er kein Wort. Dieſe ſittſame Schönheit, im Auge den feuchten Schimmer einer reuenden Thräne, furchtſam ſich nähernd — Wie? Iſt die höchſte Schönheit unſern Künſtlern ſo etwas geläufiges, daß ſie auch nicht daran erinnert zu werden brauchen? Oder iſt Ausdruck mehr als Schönheit? Und ſind wir auch in Gemälden ſchon gewohnt, ſo wie auf der Bühne, die häßlichſte Schauſpielerin für eine entzückende Prinzeſſin gelten zu laſſen, wenn ihr Prinz nur recht warme Liebe gegen ſie zu empfinden äußert?

In Wahrheit; das Gemälde des Cayius würde ſich gegen das Gemälde des Zeuxis, wie Pantomime zur erhabenſten Poeſie verhalten.

Homer ward vor Alters ohnſtreitig fleißiger geleſen, als itzt. Dennoch findet man ſo gar vieler Gemälde nicht erwähnet, welche die alten Künſtler aus ihm gezogen hätten *). Nur den Fingerzeig des Dichters auf beſondere körperliche Schönheiten ſcheinen ſie fleißig genutzt zu haben; dieſe malten ſie; und in dieſen Gegenſtänden, fühlten ſie wohl, war es ihnen allein vergönnet, mit dem Dichter wetteifern zu wollen. Außer der Helena hatte Zeuxis auch die Penelope gemalt; und des Apelles Diana war die Homeriſche in Begleitung ihrer Nymphen. Bey dieſer Gelegenheit will ich erinnern, daß die Stelle des Plinius, in welcher von der letztern die Rede iſt, einer Verbeſſerung bedarf **).

*) Fabricii Biblioth. Graec. lib. II. cap. 6. p. 345.

**) Plinius ſagt von dem Apelles: (Libr. XXXV. ſect. 36. p. 698. Edit. Hard.) Fecit & Dianam ſacrificantium virginum choro mixtam: quibus viciſſe Homeri verſus videtur id ipſum deſcribentis. Nichts kann wahrer, als dieſer

Handlungen aber aus dem Homer zu malen, bloß weil ſie eine reiche Compoſition, vorzügli-

Lobſpruch geweſen ſeyn. Schöne Nymphen um eine ſchöne Göttin her, die mit der ganzen majeſtätiſchen Stirne über ſie hervorragt, ſind freylich ein Vorwurf, der der Malerey angemeſſener iſt, als der Poeſie. Das ſacrificantium nur iſt mir höchſt verdächtig. Was macht die Göttin unter opfernden Jungfrauen? Und iſt dieſes die Beſchäftigung, die Homer den Geſpielinnen der Diana giebt? Mit nichten; ſie durchſtreifen mit ihr Berge und Wälder, ſie jagen, ſie ſpielen, ſie tanzen: (Odyſſ. Z. v. 102—106.)

Οιη δ' Αρτεμις εισι κατ' ουρεος ιοχαιρα
Η κατα Τηϋγετον περιμηκετον, ἡ Ερυμανθον,
Τερπομενη καπροισι και ωκειης ἐλαφοισι·
Τῃ δε τ' αμα Νυμφαι, κουραι Διος Αιγιοχοιο,
Αγρονομοι παιζουσι· — — — —

Plinius wird alſo nicht ſacrificantium, er wird venantium, oder etwas ähnliches geſchrieben haben; vielleicht ſylvis vagantium,

che Contraſte, künſtliche Beleuchtungen darbieten, ſchien der alten Artiſten ihr Geſchmack

welche Verbeſſerung die Anzahl der veränderten Buchſtaben ohngefähr hätte. Dem παιζων beym Homer würde ſaltantium am nächſten kommen, und auch Virgil läßt in ſeiner Nachahmung dieſer Stelle die Diana mit ihren Nymphen tanzen: (Aeneid. I. v. 497. 98.)

Qualis in Eurotae ripis, aut per juga Cynthi
Exercet Diana choros — —

Spence hat hierbey einen ſeltſamen Einfall (Polymetis Dial. VIII. p. 102.) This Diana, ſagt er, both in the picture and in the deſcriptions, was the Diana Venatrix, tho' she was not repreſented either by Virgil, or Apelles, or Homer, as hunting with her Nymphs; but as employed with them in that ſort of dances, which of old were regarded as very ſolemn acts of devotion. In einer Anmerkung fügt er hinzu: The expreſſion of παιζων, uſed by Homer on this occaſion, is ſcarce proper for hunting; as that of Cho-

nicht zu ſeyn; und konnte es nicht ſeyn, ſo lange ſich noch die Kunſt in den engern Grenzen

ros exercere, in Virgil, should be underſtood of the religious dances of old, becauſe dancing, in the old Roman idea of it, was indecent even for men, in public; unleſs it were the ſort of dances uſed in honour of Mars, or Bacchus, or ſome other of their gods. Spence will nehmlich jene feyerliche Tänze verſtanden wiſſen, welche bey den Alten mit unter die gottesdienſtlichen Handlungen gerechnet wurden. Und daher, meynet er, brauche denn auch Plinius das Wort ſacrificare: It is in conſequence of this that Pliny, in ſpeaking of Diana's Nymphs on this very occaſion, uſes the word, ſacrificare, of them; which quite determines theſe dances of theirs to have been of the religious kind. Er vergißt, daß bey dem Virgil die Diana ſelbſt mit tanzet: exercet Diana choros. Sollte nun dieſer Tanz ein gottesdienſtlicher Tanz ſeyn: zu weſſen Verehrung tanzte ihn die Diana? Zu ihrer eigenen? Oder zur Verehrung einer andern Gottheit? Beydes iſt widerſinnig. Und

ihrer höchſten Beſtimmung hielt. Sie nährten ſich dafür mit dem Geiſte des Dichters; ſie füllten ihre Einbildungskraft mit ſeinen erhabenſten Zügen; das Feuer ſeines Enthuſiasmus entflammte den ihrigen; ſie ſahen und empfanden wie er: und ſo wurden ihre Werke Abdrücke der Homeriſchen, nicht in dem Verhältniſſe eines

wenn die alten Römer das Tanzen überhaupt einer ernſthaften Perſon nicht für ſehr anſtändig hielten, mußten darum ihre Dichter die Gravität ihres Volkes auch in die Sitten der Götter übertragen, die von den ältern griechiſchen Dichtern ganz anders feſtgeſetzet waren? Wenn Horaz von der Venus ſagt: (Od. IV. lib. I.)

Jam Cytherea choros ducit Venus, imminente luna:
Junctaeque Nymphis Gratiae decentes
Alterno terram quatiunt pede — —

waren dieſes auch heilige gottesdienſtliche Tänze? Ich verliere zu viele Worte über eine ſolche Grille.

Portraits zu ſeinem Originale, ſondern in dem Verhältniſſe eines Sohnes zu ſeinem Vater; ähnlich, aber verſchieden. Die Aehnlichkeit liegt öfters nur in einem einzigen Zuge; die übrigen alle haben unter ſich nichts gleiches, als daß ſie mit dem ähnlichen Zuge in dem einen ſowohl als in dem andern harmoniren.

Da übrigens die Homeriſchen Meiſterſtücke der Poeſie älter waren, als irgend ein Meiſterſtück der Kunſt; da Homer die Natur eher mit einem maleriſchen Auge betrachtet hatte, als ein Phidias und Apelles: ſo iſt es nicht zu verwundern, daß die Artiſten verſchiedene ihnen beſonders nützliche Bemerkungen, ehe ſie Zeit hatten, ſie in der Natur ſelbſt zu machen, ſchon bey dem Homer gemacht fanden, wo ſie dieſelben begierig ergriffen, um durch den Homer die Natur nachzuahmen. Phidias bekannte, daß die Zeilen *):

*) Iliad. A. v. 528. Valerius Maximus lib. III. cap. 7.

Η, και κυανεησιν ὑπ' ὀφρυσι νευσε Κρονιων·
Ἀμβροσιαι δ' ἀρα χαιται ἐπερρωσαντο ἀνακτος,
Κρατος ἀπ' ἀθανατοιο· μεγαν δ' ἐλελιξεν Ολυμπον·

ihm bey seinem Olympischen Jupiter zum Vorbilde gedienet, und daß ihm nur durch ihre Hülfe ein göttliches Antlitz, propemodum ex ipso coelo petitum, gelungen sey. Wem dieses nichts mehr gesagt heißt, als daß die Phantasie des Künstlers durch das erhabene Bild des Dichters befeuert, und eben so erhabener Vorstellungen fähig gemacht worden, der, dünkt mich, übersieht das Wesentlichste, und begnügt sich mit etwas ganz allgemeinem, wo sich, zu einer weit gründlichern Befriedigung, etwas sehr specielles angeben läßt. So viel ich urtheile, bekannte Phidias zugleich, daß er in dieser Stelle zuerst bemerkt habe, wie viel Ausdruck in den Augenbraunen liege, quanta pars animi *) sich in ihnen zeige. Vielleicht, daß sie

*) Plinius lib. X. sect. 51. p. 616. Edit. Hard.

…und Homer ambroſiſches Haar nenne
es iſt gewiß, daß die alten Künſtler
Phidias das Sprechende und Bede
Mienen wenig verſtanden, und beſo
Haar ſehr vernachläſſiget hatten. Po
war in beyden Stücken tadelhaft, wie
anmerkt *), und nach eben demſelben
thagoras Leontinus der erſte, der ſich
zierliches Haar hervorthat **). Was
aus dem Homer lernte, lernten die
Künſtler aus den Werken des Phidias.

Ich will noch ein Beyſpiel dieſer
führen, welches mich allezeit ſehr vergn

*) Idem lib. XXXIV. ſect. 19. p. 651,
men corporum tenus curioſus, animi
non expreſſiſſe videtur, capillum auc

Man erinnere ſich, was Hogarth über den Apollo zu Belvedere anmerkt *). „Dieſer Apollo, „ſagt er, und der Antinous ſind beyde in eben „demſelben Pallaſte zu Rom zu ſehen. Wenn „aber Antinous den Zuſchauer mit Verwunderung erfüllet, ſo ſetzet ihn der Apollo in Erſtaunen; und zwar, wie ſich die Reiſenden „ausdrücken, durch einen Anblick, welcher etwas mehr als menſchliches zeiget, welches ſie „gemeiniglich gar nicht zu beſchreiben im Stande ſind. Und dieſe Wirkung iſt, ſagen ſie, um „deſto bewundernswürdiger, da, wenn man es „unterſucht, das Unproportionirliche daran auch „einem gemeinen Auge klar iſt. Einer der beſten Bildhauer, welche wir in England haben, der neulich dahin reiſete, dieſe Bildſäule „zu ſehen, bekräftigte mir das, was itzo geſagt „worden, beſonders, daß die Füße und Schenkel, in Anſehung der obern Theile, zu lang „und zu breit ſind. Und Andreas Sarchi, ei-

*) Zergliederung der Schönheit. S. 47. Berl. Ausg.

„ner der größten Italiäniſchen Maler, ſcheinet „eben dieſer Meynung geweſen zu ſeyn, ſonſt „würde er ſchwerlich (in einem berühmten Ge„mälde, welches itzo in England iſt) ſeinem „Apollo, wie er den Tonkünſtler Pasquilini „krönet, das völlige Verhältniß des Antinous „gegeben haben, da er übrigens wirklich eine „Copie von dem Apollo zu ſeyn ſcheinet. Ob „wir gleich an ſehr großen Werken oft ſehen, „daß ein geringerer Theil aus der Acht gelaſſen „worden, ſo kann dieſes doch hier der Fall nicht „ſeyn; denn an einer ſchönen Bildſäule iſt ein „richtiges Verhältniß eine von ihren weſentli„chen Schönheiten. Daher iſt zu ſchließen, „daß dieſe Glieder mit Fleiß müſſen ſeyn ver„längert worden, ſonſt würde es leicht haben „können vermieden werden. Wenn wir alſo „die Schönheiten dieſer Figur durch und durch „unterſuchen, ſo werden wir mit Grunde ur„theilen, daß das, was man bisher für unbe„ſchreiblich vortrefflich an ihrem allgemeinen „Anblicke gehalten, von dem hergerühret hat, „was ein Fehler in einem Theile derſelben zu

„ſeyn geſchienen.“ — Alles dieſes iſt ſehr einleuchtend; und ſchon Homer, füge ich hinzu, hat es empfunden und angedeutet, daß es ein erhabenes Anſehen giebt, welches bloß aus dieſem Zuſatze von Größe in den Abmeſſungen der Füße und Schenkel entſpringet. Denn wenn Antenor die Geſtalt des Ulyſſes mit der Geſtalt des Menelaus vergleichen will, ſo läßt er ihn ſagen *):

Στάντων μεν, Μενελαος υπερεχεν ευρεας ωμους,
Αμφω δ' ιζομενω, γεραιτερος ην Οδυσσευς.

„Wann beyde ſtanden, ſo ragte Menelaus mit „den breiten Schultern hoch hervor; wann aber „beyde ſaßen, war Ulyſſes der anſehnlichere.“ Da Ulyſſes alſo das Anſehen im Sitzen gewann, welches Menelaus im Sitzen verlor, ſo iſt das Verhältniß leicht zu beſtimmen, welches beyder Oberleib zu den Füßen und Schenkeln gehabt. Ulyſſes hatte einen Zuſatz von Größe in den Proportionen des erſtern, Menelaus in den Proportionen der letztern.

*) Iliad. Γ. v. 210. 211.

„ner der größten Italiänischen Maler, scheinet „eben dieser Meynung gewesen zu seyn, sonst „würde er schwerlich (in einem berühmten Ge„mälde, welches itzo in England ist) seinem „Apollo, wie er den Tonkünstler Pasquilini „krönet, das völlige Verhältniß des Antinous „gegeben haben, da er übrigens wirklich eine „Copie von dem Apollo zu seyn scheinet. Ob „wir gleich an sehr großen Werken oft sehen, „daß ein geringerer Theil aus der Acht gelassen „worden, so kann dieses doch hier der Fall nicht „seyn; denn an einer schönen Bildsäule ist ein „richtiges Verhältniß eine von ihren wesentli„chen Schönheiten. Daher ist zu schließen, „daß diese Glieder mit Fleiß müssen seyn ver„längert worden, sonst würde es leicht haben „können vermieden werden. Wenn wir also „die Schönheiten dieser Figur durch und durch „untersuchen, so werden wir mit Grunde un„theilen, daß das, was man bisher für unbe„schreiblich vortrefflich an ihrem allgemeinen „Anblicke gehalten, von dem hergerühret hat, „was ein Fehler in einem Theile derselben zu

„ſeyn geſchienen.“ — Alles dieſes iſt ſehr einleuchtend; und ſchon Homer, füge ich hinzu, hat es empfunden und angedeutet, daß es ein erhabenes Anſehen giebt, welches bloß aus dieſem Zuſatze von Größe in den Abmeſſungen der Füße und Schenkel entſpringet. Denn wenn Antenor die Geſtalt des Ulyſſes mit der Geſtalt des Menelaus vergleichen will, ſo läßt er ihn ſagen *):

Σταντων μεν, Μενελαος υπειρεχεν ευρεας ωμους,
Αμφω δ' ιζομενω, φερεστερος ην Οδυσσευς.

„Wann beyde ſtanden, ſo ragte Menelaus mit „den breiten Schultern hoch hervor; wann aber „beyde ſaßen, war Ulyſſes der anſehnlichere.“ Da Ulyſſes alſo das Anſehen im Sitzen gewann, welches Menelaus im Sitzen verlor, ſo iſt das Verhältniß leicht zu beſtimmen, welches beyder Oberleib zu den Füßen und Schenkeln gehabt. Ulyſſes hatte einen Zuſatz von Größe in den Proportionen des erſtern, Menelaus in den Proportionen der letztern.

*) Iliad. Γ. v. 210. 211.

XXIII.

Ein einziger unſchicklicher Theil kann die übereinſtimmende Wirkung vieler zur Schönheit ſtören. Doch wird der Gegenſtand darum noch nicht häßlich. Auch die Häßlichkeit erfodert mehrere unſchickliche Theile, die wir ebenfalls auf einmal müſſen überſehen können, wenn wir dabey das Gegentheil von dem empfinden ſollen, was uns die Schönheit empfinden läßt.

Sonach würde auch die Häßlichkeit ihrem Weſen nach kein Vorwurf der Poeſie ſeyn können; und dennoch hat Homer die äußerſte Häßlichkeit in dem Therſites geſchildert, und ſie nach ihren Theilen neben einander geſchildert. Warum war ihm bey der Häßlichkeit vergönnet, was er bey der Schönheit ſo einſichtsvoll ſich ſelbſt unterſagte? Wird die Wirkung der Häßlichkeit durch die auf einander folgende Enumeration ihrer Elemente nicht eben ſowohl gehindert, als die Wirkung der Schönheit durch die ähnliche Enumeration ihrer Elemente vereitelt wird?

Aller-

Allerdings wird sie das; aber hierin liegt auch die Rechtfertigung des Homers. Eben weil die Häßlichkeit in der Schilderung des Dichters zu einer minder widerwärtigen Erscheinung körperlicher Unvollkommenheiten wird, und gleichsam, von der Seite ihrer Wirkung, Häßlichkeit zu seyn aufhöret, wird sie dem Dichter brauchbar; und was er vor sich selbst nicht nutzen kann, nutzt er als ein Ingrediens, um gewisse vermischte Empfindungen hervorzubringen und zu verstärken, mit welchen er uns, in Ermangelung reinangenehmer Empfindungen, unterhalten muß.

Diese vermischte Empfindungen sind das Lächerliche und das Schreckliche.

Homer macht den Thersites häßlich, um ihn lächerlich zu machen. Er wird aber nicht durch seine bloße Häßlichkeit lächerlich; denn Häßlichkeit ist Unvollkommenheit, und zu dem Lächerlichen wird ein Contrast von Vollkommenheiten und Unvollkommenheiten erfodert *). Dieses

*) Philos. Schriften des Hrn. Moses Mendelssohn Th. II. S. 23.

iſt die Erklärung meines Freundes, zu der ich hinzuſetzen möchte, daß dieſer Contraſt nicht zu krall und zu ſchneidend ſeyn muß, daß die Oppoſita, um in der Sprache der Maler fortzufahren, von der Art ſeyn müſſen, daß ſie ſich in einander verſchmelzen laſſen. Der weiſe und rechtſchaffene Aeſop wird dadurch, daß man ihm die Häßlichkeit des Therſites gegeben, nicht lächerlich. Es war eine alberne Mönchsfratze, das Γελοιον ſeiner lehrreichen Mährchen, vermittelſt der Ungeſtaltheit, auch in ſeine Perſon verlegen zu wollen. Denn ein mißgebildeter Körper und eine ſchöne Seele ſind wie Oel und Eſſig, die, wenn man ſie ſchon in einander ſchlägt, für den Geſchmack doch immer getrennet bleiben. Sie gewähren kein Drittes; der Körper erweckt Verdruß, die Seele Wohlgefallen; jedes das ſeine für ſich. Nur wenn der mißgebildete Körper zugleich gebrechlich und kränklich iſt, wenn er die Seele in ihren Wirkungen hindert, wenn er die Quelle nachtheiliger Vorurtheile gegen ſie wird: alsdenn fließen Verdruß und Wohlgefallen in einander; aber

die neue daraus entſpringende Erſcheinung iſt nicht Lachen, ſondern Mitleid, und der Gegenſtand, den wir ohne dieſes nur hochgeachtet hätten, wird intereſſant. Der mißgebildete gebrechliche Pope mußte ſeinen Freunden weit intereſſanter ſeyn, als der ſchöne und geſunde Wicherley den ſeinigen. — So wenig aber Therſites durch die bloße Häßlichkeit lächerlich wird, eben ſo wenig würde er es ohne dieſelbe ſeyn. Die Häßlichkeit; die Uebereinſtimmung dieſer Häßlichkeit mit ſeinem Charakter; der Widerſpruch, den beyde mit der Idee machen, die er von ſeiner eigenen Wichtigkeit heget; die unſchädliche, ihn allein demüthigende Wirkung ſeines boshaften Geſchwätzes: alles muß zuſammen zu dieſem Zwecke wirken. Der letztere Umſtand iſt das Ου φθαρτικον, welches Ariſtoteles *) unumgänglich zu dem Lächerlichen verlanget; ſo wie es auch mein Freund zu einer nothwendigen Bedingung macht, daß jener

*) De Poëtica cap. V.

Contraſt von keiner Wichtigkeit ſeyn, und uns nicht ſehr intereſſiren müſſe. Denn man nehme auch nur an, daß dem Therſites ſelbſt ſeine hämiſche Verkleinerung des Agamemnons theurer zu ſtehen gekommen wäre, daß er ſie, anſtatt mit ein Paar blutigen Schwielen, mit dem Leben bezahlen müſſen: und wir würden aufhören, über ihn zu lachen. Denn dieſes Scheuſal von einem Menſchen iſt doch ein Menſch, deſſen Vernichtung uns ſtets ein größeres Uebel ſcheinet, als alle ſeine Gebrechen und Laſter. Um die Erfahrung hiervon zu machen, leſe man ſein Ende bey dem Quintus Calaber *). Achilles betauert die Penthesilea getödtet zu haben: die Schönheit in ihrem Blute, ſo tapfer vergoſſen, fodert die Hochachtung und das Mitleid des Helden; und Hochachtung und Mitleid werden Liebe. Aber der ſchmähſüchtige Therſites macht ihm dieſe Liebe zu einem Verbrechen. Er eifert wider die Wolluſt, die auch den waksersten Mann zu Unſinnigkeiten verleite,

*) Paralipom. lib. I. v. 720—775.

— — — ἠτ' ἀφρονα φωτα τιθησι
Και πινιτον περ ἐοντα. — — — —

Achilles ergrimmt, und ohne ein Wort zu versetzen, schlägt er ihn so unsanft zwischen Back und Ohr, daß ihm Zähne und Blut und Seele mit eins aus dem Halse stürzen. Zu grausam! Der jachzornige mörderische Achilles wird mir verhaßter, als der tückische knurrende Thersites; das Freudengeschrey, welches die Griechen über diese That erheben, beleidiget mich; ich trete auf die Seite des Diomedes, der schon das Schwert zucket, seinen Anverwandten an dem Mörder zu rächen: denn ich empfinde es, daß Thersites auch mein Anverwandter ist, ein Mensch.

Gesetzt aber gar, die Verhetzungen des Thersites wären in Meuterey ausgebrochen, das aufrührerische Volk wäre wirklich zu Schiffe gegangen, und hätte seine Heerführer verrätherisch zurückgelassen, die Heerführer wären hier einem rachsüchtigen Feinde in die Hände gefallen, und dort hätte ein göttliches Strafgericht über Flotte und Volk ein gänzliches Verderben

verhangen: wie würde uns alsdenn die Häßlichkeit des Therſites erſcheinen? Wenn unſchädliche Häßlichkeit lächerlich werden kann, ſo iſt ſchädliche Häßlichkeit allezeit ſchrecklich. Ich weiß dieſes nicht beſſer zu erläutern, als mit ein Paar vortrefflichen Stellen des Shakeſpear. Edmund, der Baſtard des Grafen von Gloſter, im König Lear, iſt kein geringerer Böſewicht, als Richard, Herzog von Glocester, der ſich durch die abſcheulichſten Verbrechen den Weg zum Throne bahnte, den er unter dem Namen, Richard der Dritte, beſtieg. Aber wie kömmt es, daß jener bey weitem nicht ſo viel Schaudern und Entſetzen erwecket, als dieſer? Wenn ich den Baſtard ſagen höre *):

Thou, Nature, art my Goddeſs, to thy Law
My ſervices are bound; wherefore ſhould I
Stand in the Plage of Cuſtom, and permit
The curteſie of Nations to deprive me,
For that I am ſome twelve, or fourteen
Moonshines

*) King Lear. Act. I. Sc. VI.

Lag of a Brother? Why Baſtard? wherefore baſe?
When my dimenſions are as well compact,
My mind as gen'rous, and my ſhape as true
As honeſt Madam's Iſſue? Why brand they thus
With baſe? with baſeneſs? baſtardy, baſe? baſe?
Who, in the luſty ſtealth of Nature, take
More compoſition and fierce quality,
Than doth, within a dull, ſtale, tired Bed,
Go to creating a whole tribe of Fops,
Got 'tween a-sleep and wake?

ſo höre ich einen Teufel, aber ich ſehe ihn in der Geſtalt eines Engels des Lichts. Höre ich hingegen den Grafen von Gloceſter ſagen *):

*) The Life and Death of Richard III. Act. I. Sc. I.

But I, that am not shap'd for sportive
Tricks,
Nor made to court a am'rous looking-glass,
I, that am rudely stampt, and want Love's
Majesty,
To strut before a wanton, ambling Nymph;
I, that am curtail'd of this fair proportion,
Cheated of feature by dissembling nature,
Deform'd, unfinish'd, sent before my time
Into this breathing world, scarce half ma-
de up,
And that so lamely and unfashionably,
That dogs bark at me, as I halt by them:
Why I (in this weak piping time of Peace)
Have no delight to pass away the time;
Unless to spy my shadow in the sun,
And descant on mine own deformity.
And therefore, since I cannot prove a
Lover,
To entertain these fair well-spoken days,
I am determined, to prove a Villain.

ſo höre ich einen Teufel, und ſehe einen Teufel; in einer Geſtalt, die der Teufel allein haben ſollte.

XXIV.

So nutzt der Dichter die Häßlichkeit der Formen; welchen Gebrauch iſt dem Maler davon zu machen vergönnet?

Die Malerey, als nachahmende Fertigkeit, kann die Häßlichkeit ausdrücken: die Malerey, als ſchöne Kunſt, will ſie nicht ausdrücken. Als jener, gehören ihr alle ſichtbare Gegenſtände zu: als dieſe, ſchließt ſie ſich nur auf diejenigen ſichtbaren Gegenſtände ein, welche angenehme Empfindungen erwecken.

Aber gefallen nicht auch die unangenehmen Empfindungen in der Nachahmung? Nicht alle. Ein ſcharfſinniger Kunſtrichter *) hat dieſes

*) Briefe, die neueſte Litteratur betreffend, Th. V. S. 107.

bereits von dem Ekel bemerkt. „Die Vorstel„lungen der Furcht," sagt er, „der Traurigkeit, „des Schreckens, des Mitleids u. s. w. kön„nen nur Unlust erregen, in so weit wir das „Uebel für wirklich halten. Diese können also „durch die Erinnerung, daß es ein künstlicher „Betrug sey, in angenehme Empfindungen auf„gelöset werden. Die widrige Empfindung des „Ekels aber erfolgt, vermöge des Gesetzes der „Einbildungskraft, auf die bloße Vorstellung in „der Seele, der Gegenstand mag für wirklich „gehalten werden, oder nicht. Was hilfts dem „beleidigten Gemüthe also, wenn sich die Kunst „der Nachahmung noch so sehr verräth? Ihre „Unlust entsprang nicht aus der Voraussetzung, „daß das Uebel wirklich sey, sondern aus der „bloßen Vorstellung desselben, und diese ist „wirklich da. Die Empfindungen des Ekels sind „also allezeit Natur, niemals Nachahmung."

Eben dieses gilt von der Häßlichkeit der Formen. Diese Häßlichkeit beleidiget unser Gesicht, widerstehet unserm Geschmacke an Ordnung und Uebereinstimmung, und erwecket Ab-

schen, ohne Rücksicht auf die wirkliche Existenz des Gegenstandes, an welchem wir sie wahrnehmen. Wir mögen den Thersites weder in der Natur noch im Bilde sehen; und wenn schon sein Bild weniger mißfällt, so geschieht dieses doch nicht deswegen, weil die Häßlichkeit seiner Form in der Nachahmung Häßlichkeit zu seyn aufhöret, sondern weil wir das Vermögen besitzen, von dieser Häßlichkeit zu abstrahiren, und uns bloß an der Kunst des Malers zu vergnügen. Aber auch dieses Vergnügen wird alle Augenblicke durch die Ueberlegung unterbrochen, wie übel die Kunst angewendet worden, und diese Ueberlegung wird selten fehlen, die Geringschätzung des Künstlers nach sich zu ziehen.

Aristoteles giebt eine andere Ursache an *), warum Dinge, die wir in der Natur mit Widerwillen erblicken, auch in der getreuesten Abbildung Vergnügen gewähren; die allgemeine Wißbegierde des Menschen. Wir freuen uns, wenn wir entweder aus der Abbildung lernen

*) De Poëtica, cap. IV.

können, τι ἐστιν, was ein jedes Ding ist, oder wenn wir daraus schließen können, ὅτι ὅτος ἐστιν, daß es dieses oder jenes ist. Allein auch hieraus folget, zum Besten der Häßlichkeit in der Nachahmung, nichts. Das Vergnügen, welches aus der Befriedigung unserer Wißbegierde entspringt, ist momentan, und dem Gegenstande, über welchen sie befriediget wird, nur zufällig: das Mißvergnügen hingegen, welches den Anblick der Häßlichkeit begleitet, permanent, und dem Gegenstande, der es erweckt, wesentlich. Wie kann also jenes diesem das Gleichgewicht halten? Noch weniger kann die kleine angenehme Beschäftigung, welche uns die Bemerkung der Aehnlichkeit macht, die unangenehme Wirkung der Häßlichkeit besiegen. Je genauer ich das häßliche Nachbild mit dem häßlichen Urbilde vergleiche, desto mehr stelle ich mich dieser Wirkung bloß, so daß das Vergnügen der Vergleichung gar bald verschwindet, und mir nichts als der widrige Eindruck der verdoppelten Häßlichkeit übrig bleibet. Nach den

Beyspielen, welche Aristoteles giebt, zu urtheilen, scheinet es, als habe er auch selbst die Häßlichkeit der Formen nicht mit zu den mißfälligen Gegenständen rechnen wollen, die in der Nachahmung gefallen können. Diese Beyspiele sind, reißende Thiere und Leichname. Reißende Thiere erregen Schrecken, wenn sie auch nicht häßlich sind; und dieses Schrecken, nicht ihre Häßlichkeit, ist es, was durch die Nachahmung in angenehme Empfindung aufgelöset wird. So auch mit den Leichnamen; das schärfere Gefühl des Mitleids, die schreckliche Erinnerung an unsere eigene Vernichtung ist es, welche uns einen Leichnam in der Natur zu einem widrigen Gegenstande macht; in der Nachahmung aber verlieret jenes Mitleid, durch die Ueberzeugung des Betrugs, das Schneidende, und von dieser fatalen Erinnerung kann uns ein Zusatz von schmeichelhaften Umständen entweder gänzlich abziehen, oder sich so unzertrennlich mit ihr vereinen, daß wir mehr wünschenswürdiges als schreckliches darin zu bemerken glauben.

Da also die Häßlichkeit der Formen, weil die Empfindung, welche sie erregt, unangenehm, und doch nicht von derjenigen Art unangenehmer Empfindungen ist, welche sich durch die Nachahmung in angenehme verwandeln, an und vor sich selbst kein Vorwurf der Malerey, als schöner Kunst, seyn kann: so käme es noch darauf an, ob sie ihr nicht, eben so wohl wie der Poesie, als Ingrediens, um andere Empfindungen zu verstärken, nützlich seyn könne.

Darf die Malerey, zu Erreichung des Lächerlichen und Schrecklichen, sich häßlicher Formen bedienen?

Ich will es nicht wagen, so grade zu mit Nein hierauf zu antworten. Es ist unleugbar, daß unschädliche Häßlichkeit auch in der Malerey lächerlich werden kann: besonders wenn eine Affectation nach Reitz und Ansehen damit verbunden wird. Es ist eben so unstreitig, daß schädliche Häßlichkeit, so wie in der Natur, also auch im Gemälde Schrecken erwecket; und daß jenes Lächerliche und dieses Schreckliche, welches schon vor sich vermischte Empfindungen sind,

durch die Nachahmung einen neuen Grad von Anzüglichkeit und Vergnügung erlangen.

Ich muß aber zu bedenken geben, daß demohngeachtet sich die Malerey hier nicht völlig mit der Poesie in gleichem Falle befindet. In der Poesie, wie ich angemerket, verlieret die Häßlichkeit der Form, durch die Veränderung ihrer coexistirenden Theile in successive, ihre widrige Wirkung fast gänzlich; sie höret von dieser Seite gleichsam auf, Häßlichkeit zu seyn, und kann sich daher mit andern Erscheinungen desto inniger verbinden, um eine neue besondere Wirkung hervorzubringen. In der Malerey hingegen hat die Häßlichkeit alle ihre Kräfte beysammen, und wirket nicht viel schwächer, als in der Natur selbst. Unschädliche Häßlichkeit kann folglich nicht wohl lange lächerlich bleiben; die unangenehme Empfindung gewinnet die Oberhand, und was in den ersten Augenblicken possierlich war, wird in der Folge bloß abscheulich. Nicht anders gehet es mit der schädlichen Häßlichkeit; das Schreckliche verliert sich nach und

nach, und das Unförmliche bleibt allein und unverändert zurück.

Dieſes überlegt, hatte der Graf Caylus vollkommen Recht, die Epiſode des Therſites aus der Reihe ſeiner Homeriſchen Gemälde wegzulaſſen. Aber hat man darum auch Recht, ſie aus dem Homer ſelbſt wegzuwünſchen? Ich finde ungern, daß ein Gelehrter, von ſonſt ſehr richtigem und feinem Geſchmacke, dieſer Meinung iſt *). Ich verſpare es auf einen andern Ort, mich weitläuftiger darüber zu erklären.

XXV.

Auch der zweyte Unterſchied, welchen der angeführte Kunſtrichter, zwiſchen dem Ekel und andern unangenehmen Leidenſchaften der Seele findet, äußert ſich bey der Unluſt, welche die Häßlichkeit der Formen in uns erwecket.

„An-

*) Klotzii Epiſtolae Homericae, p. 33. & ſeq.

„Andere unangenehme Leidenſchaften,“ ſagt er*), „können auch außer der Nachahmung, in „der Natur ſelbſt, dem Gemüthe öfters ſchmeicheln; indem ſie niemals reine Unluſt erregen, „ſondern ihre Bitterkeit allezeit mit Wolluſt „vermiſchen. Unſere Furcht iſt ſelten von aller „Hoffnung entblößt; der Schrecken belebt alle „unſere Kräfte, der Gefahr auszuweichen; der „Zorn iſt mit der Begierde ſich zu rächen, die „Traurigkeit mit der angenehmen Vorſtellung „der vorigen Glückſeligkeit verknüpft, und das „Mitleiden iſt von den zärtlichen Empfindungen „der Liebe und Zuneigung unzertrennlich. Die „Seele hat die Freyheit, ſich bald bey dem vergnüglichen, bald bey dem widrigen Theile einer „Leidenſchaft zu verweilen, und ſich eine Vermiſchung von Luſt und Unluſt ſelbſt zu ſchaffen, „die reitzender iſt, als das lauterſte Vergnügen. „Es braucht nur ſehr wenig Achtſamkeit auf „ſich ſelber, um dieſes vielfältig beobachtet zu „haben; und woher käme es denn ſonſt, daß

*) Eben daſelbſt S. 103.

„dem Zornigen sein Zorn, dem Traurigen sein „Unmuth lieber ist, als alle freudige Vorstellun„gen, dadurch man ihn zu beruhigen gedenket? „Ganz anders aber verhält es sich mit dem Ekel „und den ihm verwandten Empfindungen. Die „Seele erkennet in demselben keine merkliche „Vermischung von Lust. Das Mißvergnügen „gewinnet die Oberhand, und daher ist kein „Zustand, weder in der Natur noch in der Nach„ahmung zu erdenken, in welchem das Gemüth „nicht von diesen Vorstellungen mit Widerwillen „zurückweichen sollte.“

Vollkommen richtig; aber da der Kunstrichter selbst noch andere mit dem Ekel verwandte Empfindungen erkennet, die gleichfalls nichts als Unlust gewähren, welche kann ihm näher verwandt seyn, als die Empfindung des Häßlichen in den Formen? Auch diese ist in der Natur ohne die geringste Mischung von Lust; und da sie deren eben so wenig durch die Nachahmung fähig wird, so ist auch von ihr kein Zustand zu erdenken, in welchem das Gemüth von

ihrer Vorſtellung nicht mit Widerwillen zurückweichen ſollte.

Ja dieſer Widerwille, wenn ich anders mein Gefühl ſorgfältig genug unterſucht habe, iſt gänzlich von der Natur des Ekels. Die Empfindung, welche die Häßlichkeit der Form begleitet, iſt Ekel, nur in einem geringern Grade. Dieſes ſtreitet zwar mit einer andern Anmerkung des Kunſtrichters, nach welcher er nur die allerdunkelſten Sinne, den Geſchmack, den Geruch und das Gefühl, dem Ekel ausgeſetzet zu ſeyn glaubet. „Jene beyde, ſagt er, durch „eine übermäßige Süßigkeit, und dieſes durch „eine allzugroße Weichheit der Körper, die den „berührenden Fibern nicht genugſam widerſtehen. Dieſe Gegenſtände werden ſodann auch „dem Geſichte unerträglich, aber bloß durch die „Aſſociation der Begriffe, indem wir uns des „Widerwillens erinnern, den ſie dem Geſchmacke, dem Geruche oder dem Gefühle verurſachen. Denn eigentlich zu reden, giebt es „keine Gegenſtände des Ekels für das Geſicht.“ Doch mich dünkt, es laſſen ſich dergleichen als

lerdings nennen. Ein Feuermahl in dem Gesichte, eine Hasenscharte, eine gepletschte Nase mit vorragenden Löchern, ein gänzlicher Mangel der Augenbraunen, sind Häßlichkeiten, die weder dem Geruche, noch dem Geschmacke, noch dem Gefühle zuwider seyn können. Gleichwohl ist es gewiß, daß wir etwas dabey empfinden, welches dem Ekel schon viel näher kömmt, als das, was uns andere Unförmlichkeiten des Körpers, ein krummer Fuß, ein hoher Rücken, empfinden lassen; je zärtlicher das Temperament ist, desto mehr werden wir von den Bewegungen in dem Körper dabey fühlen, welche vor dem Erbrechen vorhergehen. Nur daß diese Bewegungen sich sehr bald wieder verlieren, und schwerlich ein wirkliches Erbrechen erfolgen kann; wovon man allerdings die Ursache darin zu suchen hat, daß es Gegenstände des Gesichts sind, welches in ihnen, und mit ihnen zugleich, eine Menge Realitäten wahrnimmt, durch deren angenehme Vorstellungen jene unangenehme so geschwächt und verdunkelt wird, daß sie keinen merklichen Einfluß auf den

Körper haben kann. Die dunkeln Sinne hingegen, der Geschmack, der Geruch, das Gefühl, können dergleichen Realitäten, indem sie von etwas Widerwärtigem gerühret werden, nicht mit bemerken; das Widerwärtige wirkt folglich allein und in seiner ganzen Stärke, und kann nicht anders als auch in dem Körper von einer weit heftigern Erschütterung begleitet seyn.

Uebrigens verhält sich auch zur Nachahmung das Ekelhafte vollkommen so, wie das Häßliche. Ja, da seine unangenehme Wirkung die heftigere ist, so kann es noch weniger als das Häßliche an und vor sich selbst ein Gegenstand weder der Poesie, noch der Malerey werden. Nur weil es ebenfalls durch den wörtlichen Ausdruck sehr gemildert wird, getrauete ich mich doch wohl zu behaupten, daß der Dichter, wenigstens einige ekelhafte Züge, als ein Ingrediens zu den nehmlichen vermischten Empfindungen brauchen könne, die er durch das Häßliche mit so gutem Erfolge verstärket.

Das Ekelhafte kann das Lächerliche vermehren; oder Vorstellungen der Würde, des An-

ſtandes, mit dem Ekelhaften in Contraſt geſetzet, werden lächerlich. Exempel hiervon laſſen ſich bey dem Ariſtophanes in Menge finden. Das Wieſel fällt mir ein, welches den guten Sokrates in ſeinen aſtronomiſchen Beſchauungen unterbrach *).

ΜΑΘ. Πρωην δε γε γνωμην μεγαλην ἀφηρεθη
Υπ' ἀσκαλαβωτου. ΣΤΡ. Τινα τροπον; κατειπε μοι.
ΜΑΘ. Ζητουντος αὐτου της σεληνης τας ὁδους
Και τας περιφορας, εἰτ' ἀνω κεχηνοτος
Απο της ὀροφης νυκτος γαλεωτης κατεχεσεν.
ΣΤΡ. Ηδεως γαλεωτη καταχισαντι Σωκρατες.

Man laſſe es nicht ekelhaft ſeyn, was ihm in den offenen Mund fällt, und das Lächerliche iſt verſchwunden. Die drolligſten Züge von dieſer Art hat die Hottentottiſche Erzählung, Tquaſſoum und Knonmquaiha, in dem Kenner, einer Engliſchen Wochenſchrift voller Laune, die man dem Lord Cheſterfield zuſchreibet. Man weiß,

*) Nubes v. 170-74.

wie ſchmutzig die Hottentotten ſind; und wie vieles ſie für ſchön und zierlich und heilig halten, was uns Ekel und Abſcheu erwecket. Ein gequetſchter Knorpel von Naſe, ſchlappe bis auf den Nabel herabhangende Brüſte, den ganzen Körper mit einer Schminke aus Ziegenfett und Ruß an der Sonne durchbeitzet, die Haarlocken von Schmeer triefend, Füße und Arme mit friſchem Gedärme umwunden: dies denke man ſich an dem Gegenſtande einer feurigen, ehrfurchtsvollen, zärtlichen Liebe; dies höre man in der edeln Sprache des Ernſtes und der Bewunderung ausgedrückt, und enthalte ſich des Lachens *)!

*) The Connoiſſeur, Vol. I. N. 21. Von der Schönheit der Knonmquaiha heißt es: He was ſtruck with the gloſſy hue of her complexion, which ſhone like the jetry down on the black hogs of Heſſaqua; he was ravished with the preſt griſtle of her noſe; and his eys dwelt with admiration on the flaccid beauties of her breaſts, which deſcended to her navel. Und

Mit dem Schrecklichen ſcheinet ſich das Ekelhafte noch inniger vermiſchen zu können. Was

was trug die Kunſt bey, ſo viel Reitze in ihr vortheilhafteſtes Licht zu ſetzen? She made a varnish of the fat of goats mixed with ſoot, with which she anointed her whole body, as she ſtood beneath the rays of the ſun: her locks were clotted with melted greaſe, and powdered with the gellow duſt of Buchu; her face, which shone like the polished ebony, was beautifully varied with ſpots of red earth, and appeared like the ſable curtain of the night bespangled with ſtars; she ſprinkled her limbs with wood-ashes, and perfumed them with the dung of Stinkbingſem. Her arms and legs were entwined with the shining entrails of an heifer; from her neck there hung a pouch compoſed of the ſtomach of a kid: the wings of an oſtrich overshadowed the fleshy promontoryes behind; and before she wore an apron formed of the shaggy ears of a lion. Ich füge noch die Ceremonie der Zuſammengebung des verliebten Paares hinzu; The Surri or Chief Prieſt approached

wir das Gräßliche nennen, iſt nichts als ein ekelhaftes Schreckliche. Dem Longin *) mißfällt zwar in dem Bilde der Traurigkeit beym Heſiodus **), das Τῆς ἐκ μὲν ῥινὸν μυξαι ῥέον· doch mich dünkt, nicht ſowohl weil es ein ekler Zug iſt, als weil es ein bloß ekler Zug iſt, der zum Schrecklichen nichts beyträgt. Denn die langen über die Finger hervorragenden Nägel, (μακροὶ δ' ὀνυχες χειρεσσιν ὑπηωρουν.) ſcheinet er nicht tadeln zu wollen. Gleichwohl ſind lange

them and in a deep voice chanted the nuptial rites to the melodious grumbling of the Gom-Gom; and at the ſame time (according to the manner of Caffraria) bedewed them plentifully with the urinary benediction. The bride and bridegroom rubbed in the precious ſtream with extaſy; while the briny drops trickled from their bodies, like the oozy ſurge from the rocks of Chirigriqua.

*) Περὶ Ὑψους, τμημα ἡ, p. 15. edit. T. Fabri.

**) Scut. Hercul. v. 266.

Nägel nicht viel weniger ekel, als eine fließende Nase. Aber die langen Nägel sind zugleich schrecklich; denn sie sind es, welche die Wangen zerfleischen, daß das Blut davon auf die Erde rinnet:

— — — — ἐκ δε παρειων.
Αιμ' ἀπελειβετ' ἐραζε — — —

Hingegen eine fließende Nase ist weiter nichts als eine fließende Nase; und ich rathe der Traurigkeit nur, das Maul zuzumachen. Man lese bey dem Sophokles die Beschreibung der öden Höhle des unglücklichen Philoktet. Da ist nichts von Lebensmitteln, nichts von Bequemlichkeiten zu sehen; außer eine zertretene Streu von dürren Blättern, ein unförmlicher hölzerner Becher, ein Feuergeräth. Der ganze Reichthum des kranken verlassenen Mannes! Wie vollendet der Dichter dieses traurige fürchterliche Gemälde? Mit einem Zusatze von Ekel. „Ha!" fährt Neoptolem auf einmal zusammen, „hier „trockenen zerrissene Lappen, voll Blut und „Eiter *)!"

*) Philoct, v. 31-34.

ΝΕ. Ορω χυην οἰκησιν ἀνθρωπων δικα.
ΟΔ. Ουδ' ἐνδον οἰκοποιος ἐστι τις τροφη;
ΝΕ. Στειπτη γε φυλλας ὡς ἐναυλιζοντι τῳ.
ΟΔ. Τα δ' ἀλλ' ἐρημα, κἠδιν ἐσθ' ὑποστιγμη;
ΝΕ. Αυτοξυλον γ' ἐκπωμα, φαυλαργυ τινος
Τεχνηματ' ἀνδρος, και πυρει' ὁμῳ ταδι.
ΟΔ. Κεινῳ το θησαυρισμα σημαινεις τοδε.
ΝΕ. Ιῳ, ἰῳ· και ταυτα γ' ἀλλα θαλπεται
Ρακη, βαρειας τε νοσηλειας πλεα.

So wird auch beym Homer der geſchleifte Hektor, durch das von Blut und Staub entſtellte Geſicht und zuſammenverklebte Haar,

Squallentem barbam & concretos ſanguine crines,

(wie es Virgil ausdrückt *)) ein ekler Gegenſtand, aber eben dadurch um ſo viel ſchrecklicher, um ſo viel rührender. Wer kann die Strafe des Marſyas, beym Ovid, ſich ohne Empfindung des Ekels denken **)?

*) Æneid. lib. II. v. 277.

**) Metamorph. VI. v. 397.

Clamanti cutis eſt ſummos derepta per artus:
Nec quidquam, niſi vulnus erat: cruor undique manat:
Detectique patent nervi: trepidaeque ſine ulla
Pelle micant venae: ſalientia viſcera poſſis,
Et perlucentes numerare in pectore fibras.

Aber wer empfindet auch nicht, daß das Ekelhafte hier an ſeiner Stelle iſt? Es macht das Schreckliche gräßlich; und das Gräßliche iſt ſelbſt in der Natur, wenn unſer Mitleid dabey intereſſiret wird, nicht ganz unangenehm; wie viel weniger in der Nachahmung? Ich will die Exempel nicht häufen. Doch dieſes muß ich noch anmerken, daß es eine Art von Schrecklichem giebt, zu dem der Weg dem Dichter faſt einzig und allein durch das Ekelhafte offen ſtehet. Es iſt das Schreckliche des Hungers. Selbſt im gemeinen Leben drücken wir die äußerſte Hungersnoth nicht anders als durch die Erzählungen aller der unnahrhaften, ungeſunden und beſonders ekeln Dinge aus, mit wel-

chen der Magen befriediget werden müſſen. Da die Nachahmung nichts von dem Gefühle des Hungers ſelbſt in uns erregen kann, ſo nimmt ſie zu einem andern unangenehmen Gefühle ihre Zuflucht, welches wir im Falle des empfindlichſten Hungers für das kleinere Uebel erkennen. Dieſes ſucht ſie zu erregen, um uns aus der Unluſt deſſelben ſchließen zu laſſen, wie ſtark jene Unluſt ſeyn müſſe, bey der wir die gegenwärtige gern aus der Acht ſchlagen würden. Ovid ſagt von der Oreade, welche Ceres an den Hunger abſchickte *):

Hanc (famem) procul ut vidit — —
— refert mandata deae; paulumque morata,
Quanquam aberat longe, quanquam modo venerat illuc,
Viſa tamen ſenſiſſe famem — — —.

Eine unnatürliche Uebertreibung! Der Anblick eines Hungrigen, und wenn es auch der Hunger ſelbſt wäre, hat dieſe anſteckende Kraft nicht;

*) Ibid. lib. VIII. v. 809.

Erbarmen, und Gräul, und Ekel, kann er empfinden lassen, aber keinen Hunger. Diesen Gräul hat Ovid in dem Gemälde der Fames nicht gesparet, und in dem Hunger des Eresichthons sind, sowohl bey ihm, als bey dem Kallimachus *), die ekelhaften Züge die stärksten. Nachdem Eresichthon alles aufgezehret, und auch der Opferkuh nicht verschonet hatte, die seine Mutter der Vesta auffütterte, läßt ihn Kallimachus über Pferde und Katzen herfallen, und auf den Straßen die Brocken und schmutzigen Ueberbleibsel von fremden Tischen betteln:

Και ταν βων ἐφαγεν, ταν Εςιᾳ ἐτρεφε ματηρ,
Και τον ἀεθλοφορον και τον πολεμηιον ἱππον,
Και ταν αἰλȣρον, ταν ἐτρεμε θηρια μικκα —
Και τοθ' ὁ τω βασιληος ἑνι τριοδοισι καθηςο
Αιτιζων ἀκολως τε και ἐκβολα λυματα δαιτος —

Und Ovid läßt ihn zuletzt die Zähne in seine eigene Glieder setzen, um seinen Leib mit seinem Leibe zu nähren.

*) Hym. in Cererem v. 111 — 116.

Vis tamen illa mali postquam consumserat omnem
Materiam — — — — —
Ipse suos artus lacero divellere morsu
Coepit; & infelix minuendo corpus alebat.

Nur darum waren die häßlichen Harpyen so stinkend, so unfläthig, daß der Hunger, welchen ihre Entführung der Speisen bewirken sollte, desto schrecklicher würde. Man höre die Klage des Phineus beym Apollonius *):

Τυτθον δ' ἠν ἀρα δηποτ' ἐδητυος ἀμμι λιπωσι,
Πνει τοδε μυδαλεον τε και ὐ τλητον μενος ὀδμης.
Ου κε τις ὐδε μινυνθα βροτων ἀνχοιτο πελασσας,
Ουδ' εἰ οἱ ἀδαμαντος ἐληλαμενον κεαρ εἰη.
Αλλα με πικρη δητα κε δαιτος ἐπιχει ἀναγκη
Μιμνειν, και μιμνοντα κακῃ ἐν γαστερι θεσθαι.

Ich möchte gern aus diesem Gesichtspunkte die ekele Einführung der Harpyen beym Virgil entschuldigen; aber es ist kein wirklicher gegenwärtiger Hunger, den sie verursachen, sondern nur

*) Argonaut. lib. II. v. 228–233.

ein inſtehender, den ſie prophezeyen; und noch dazu löſet ſich die ganze Prophezeyung endlich in ein Wortſpiel auf. Auch Dante bereitet uns nicht nur auf die Geſchichte von der Verhungerung des Ugolino, durch die ekelhafteſte, gräßlichſte Stellung, in die er ihn mit ſeinem ehemaligen Verfolger in der Hölle ſetzet; ſondern auch die Verhungerung ſelbſt iſt nicht ohne Züge des Ekels, der uns beſonders da ſehr merklich überfällt, wo ſich die Söhne dem Vater zur Speiſe anbieten. In der Note will ich noch eine Stelle aus einem Schauſpiele von Beaumont und Fletcher anführen, die ſtatt aller andern Beyſpiele hätte ſeyn können, wenn ich ſie nicht für ein wenig zu übertrieben erkennen müßte *).

Ich

*) The Sea-Voyage Act. III. Sc. I. Ein franzöſiſcher Seeräuber wird mit ſeinem Schiffe an eine wüſte Inſel verſchlagen. Habſucht und Neid entzweyen ſeine Leute, und ſchaffen ein Paar Elenden, welche auf dieſer Inſel geraume Zeit der äußerſten Noth ausgeſetzt geweſen,

Ich komme auf die ekelhaften Gegenſtände in der Malerey. Wenn es auch ſchon ganz un-

ſen, Gelegenheit, mit dem Schiffe in die See zu ſtechen. Alles Vorrathes von Lebensmitteln ſonach auf einmal beraubet, ſehen jene Nichtswürdige gar bald den ſchmählichſten Tod vor Augen, und einer drückt gegen den andern ſeinen Hunger und ſeine Verzweiflung folgendergeſtalt aus:

LAMURE. Oh, what a Tempſt have I in my Stomach!
How my empty guts cry out! My wounds ake,
Would they would bleed again, that I might got
Something to quench my thirſt.

FRANVILLE. O Lamure, the Happineſs my dogs had
When I kept houſe at home! they had a ſtorehouſe,
A ſtorehouſe of moſt bleſſed bones and cruſts,
Hoppy cruſts. Oh, how sharp Hunger pinches me! —

ſtreitig wäre, daß es eigentlich gar keine ekelhafte Gegenſtände für das Geſicht gäbe, von

LAMURE. How now, what news?
MORILLAR. Haſt any meat yet?
FRANVILLE. Not a bit that I can ſee;
Here be goodly quarries, but they be cruel hard
To gnaw: I ha' got ſome mud, we'll eat it with ſpoons,
Very good thick mud; but it ſtincks damnably.
There's old rotten trunks of trees too,
But not a leaf nor bloſſom in all the island.
LAMURE. How it looks!
MORILLAR. It ſtincks too.
LAMURE. It may be poiſon.
FRANVILLE. Let it be any thing;
So I can get it down. Why Man,
Poiſon's a princely dish.
MORILLAR. Haſt thou no bisket?
No crumbs left in thy pocket? Here is my doublet,
Give me but three ſmall crumbs.
FRANVILLE. Not for three Kingdoms,

welchen es ſich von ſich ſelbſt verſtünde, daß die Malerey, als ſchöne Kunſt, ihrer entſagen wür-

If I were Maſter of 'em. Oh, Lamure,
But one poor joint of mutton, we ha' ſcorn'd, Man.

LAMURE. Thou ſpeak'ſt of Paradiſe;
Or but the ſnuffs of thoſe healths,
We have lewdly at midnight flang away.

MORILLAR. Ah! but to lick the glaſſes.

Doch alles dieſes iſt noch nichts gegen den folgenden Auftritt, wo der Schiffchirurgus dazu kommt.

FRANVILLE. Here comes the Surgeon. What
Haſt thou diſcover'd? Smile, ſmile and comfort us.

SURGEON. I am expiring,
Smile they that can. I can find nothing, Gentlemen;
Here 's nothing can be meat, without a miracle,
Oh, that I had my boxes and my lints now,
My ſtupes, my tents, and thoſe ſweet helps of Nature!
What dainly dishes could I make of 'em!

de: ſo müßte ſie dennoch die ekelhaften Gegenſtände überhaupt vermeiden, weil die Verbindung der Begriffe ſie auch dem Geſichte ekel macht. Pardenone läßt in einem Gemälde von

MORILLAR. Haſt ne'er an old ſuppoſitory?
SURGEON. Oh would I had, Sir.
LAMURE. Or but the paper where ſuch a cordial
Potion, or pills hath been entomb'd.
FRANVILLE. Or the beſt bladder where a cooling-gliſter.
MORILLAR. Haſt thou not ſearcloths left?
Nor any old pulteſſes?
FRANVILLE. We care not to what it hath been miniſtred.
SURGEON. Sure I have none of theſe dainties, Gentlemen.
FRANVILLE. Where's the great wen
Thou cut'ſt from Hugh the ſailor's shoulder?
That would ſerve now for a moſt princely Banquet.
SURGEON. Ay if we had it, Gentlemen!
I flung it over-board, Slave that I was.
LAMURE. A moſt improvident Villain.

dem Begräbnisse Christi einen von den Anwesenden die Nase sich zuhalten. Richardson mißbilliget dieses deswegen *), weil Christus noch nicht so lange todt gewesen, daß sein Leichnam in Fäulung übergehen können. Bey der Auferweckung des Lazarus hingegen glaubt er, sey es dem Maler erlaubt, von den Umstehenden einige so zu zeigen, weil es die Geschichte ausdrücklich sage, daß sein Körper schon gerochen habe. Mich dünkt diese Vorstellung auch hier unerträglich; denn nicht bloß der wirkliche Gestank, auch schon die Idee des Gestankes erwecket Ekel. Wir fliehen stinkende Orte, wenn wir schon den Schnupfen haben. Doch die Malerey will das Ekelhafte, nicht des Ekelhaften wegen; sie will es, so wie die Poesie, um das Lächerliche und Schreckliche dadurch zu verstärken. Auf ihre Gefahr! Was ich aber von dem Häßlichen in diesem Falle angemerkt habe, gilt von dem Ekelhaften um so viel mehr. Es verlieret in einer

*) Richardson de la Peinture T. I. p. 74.

ſichtbaren Nachahmung von ſeiner Wirkung ungleich weniger, als in einer hörbaren; es kann ſich alſo auch dort mit den Beſtandtheilen des Lächerlichen und Schrecklichen weniger innig vermiſchen, als hier; ſobald die Ueberraſchung vorbey, ſobald der erſte gierige Blick geſättiget, trennet es ſich wiederum gänzlich, und liegt in ſeiner eigenen cruden Geſtalt da.

XXVI.

Des Herrn Winkelmanns Geſchichte der Kunſt des Alterthums iſt erſchienen. Ich wage keinen Schritt weiter, ohne dieſes Werk geleſen zu haben. Bloß aus allgemeinen Begriffen über die Kunſt vernünfteln, kann zu Grillen verführen, die man über lang oder kurz zu ſeiner Beſchämung in den Werken der Kunſt widerlegt findet. Auch die Alten kannten die Bande, welche die Malerey und Poeſie mit einander verknüpfen, und ſie werden ſie nicht enger zugezogen haben, als es beyden zuträglich iſt. Was

ihre Künstler gethan, wird mich lehren, was die Künstler überhaupt thun sollen; und wo so ein Mann die Fackel der Geschichte vorträgt, kann die Speculation kühnlich nachtreten.

Man pfleget in einem wichtigen Werke zu blättern, ehe man es ernstlich zu lesen anfängt. Meine Neugierde war, vor allen Dingen des Verfassers Meynung von dem Laokoon zu wissen; nicht zwar von der Kunst des Werkes, über welche er sich schon anderwärts erkläret hat, als nur von dem Alter desselben. Wem tritt er darüber bey? Denen, welchen Virgil die Gruppe vor Augen gehabt zu haben scheinet? Oder denen, welche die Künstler dem Dichter nacharbeiten lassen?

Es ist sehr nach meinem Geschmacke, daß er von einer gegenseitigen Nachahmung gänzlich schweiget. Wo ist die absolute Nothwendigkeit derselben? Es ist gar nicht unmöglich, daß die Aehnlichkeiten, die ich oben zwischen dem poetischen Gemälde und dem Kunstwerke in Erwägung gezogen habe, zufällige und nicht vorsetzliche Aehnlichkeiten sind; und daß das eine so

wenig das Vorbild des andern gewesen, daß sie auch nicht einmal beyde einerley Vorbild gehabt zu haben brauchen. Hätte indeß auch ihn ein Schein dieser Nachahmung geblendet, so würde er sich für die erstern haben erklären müssen. Denn er nimmt an, daß der Laokoon aus den Zeiten sey, da sich die Kunst unter den Griechen auf dem höchsten Gipfel ihrer Vollkommenheit befunden habe; aus den Zeiten Alexanders des Großen.

„Das gütige Schicksal, sagt er *), welches „auch über die Künste bey ihrer Vertilgung „noch gewachet, hat aller Welt zum Wunder „ein Werk aus dieser Zeit der Kunst erhalten, „zum Beweise von der Wahrheit der Geschichte „von der Herrlichkeit so vieler vernichteten Meis„sterstücke. Laokoon, nebst seinen beyden Söh„nen, vom Agesander, Apollodorus **) und

*) Geschichte der Kunst S. 347.

**) Nicht Apollodorus, sondern Polydorus. Plinius ist der einzige, der diese Künstler nennet, und ich wüßte nicht, daß die Handschriften in

„Athenodorus aus Rhodus gearbeitet, iſt nach „aller Wahrſcheinlichkeit aus dieſer Zeit, ob „man gleich dieſelbe nicht beſtimmen, und wie „einige gethan haben, die Olympias, in wel„cher dieſe Künſtler geblühet haben, angeben „kann.“

In einer Anmerkung ſetzet er hinzu: „Pli„nius meldet kein Wort von der Zeit, in wel„cher Ageſander und die Gehülfen an ſeinem „Werke, gelebet haben; Maffei aber, in der „Erklärung alter Statuen, hat wiſſen wollen, „daß dieſe Künſtler in der acht und achtzigſten „Olympias geblühet haben, und auf deſſen „Wort haben andere, als Richardſon, nachge„ſchrieben. Jener hat, wie ich glaube, einen „Athenodorus unter des Polycletus Schülern, „für einen von unſern Künſtlern genommen,

dieſem Namen von einander abgingen. Har-duin würde es gewiß ſonſt angemerkt haben. Auch die ältern Ausgaben leſen alle, Polydo-rus. Herr Winkelmann muß ſich in dieſer Kleinigkeit bloß verſchrieben haben.

„und da Polycletus in der sieben und achtzig„sten Olympias geblühet, so hat man seinen „vermeynten Schüler eine Olympias später ge„setzet: andere Gründe kann Maffei nicht „haben.“

Er konnte ganz gewiß keine andere haben. Aber warum läßt es Herr Winkelmann dabey bewenden, diesen vermeynten Grund des Maffei bloß anzuführen? Widerlegt er sich von sich selbst? Nicht so ganz. Denn wenn er auch schon von keinen andern Gründen unterstützt ist, so macht er doch schon für sich selbst eine kleine Wahrscheinlichkeit, wo man nicht sonst zeigen kann, daß Athenodorus, des Polyclets Schüler, und Athenodorus der Gehülfe des Agesander und Polydorus, unmöglich eine und eben dieselbe Person können gewesen seyn. Zum Glücke läßt sich dieses zeigen, und zwar aus ihrem verschiedenen Vaterlande. Der erste Athenodorus war, nach dem ausdrücklichen Zeugnisse des Pausanias*), aus Klitor in Arkadien;

*) Ἀθηνόδωρος δὲ καὶ Δαμίας — ἐστὶ δὲ Ἀρκάδες αὐτὼ ἐκ Κλειτορος. Phoc. cap. 9. p. 819. Edit. Kuhn.

der andere hingegen, nach dem Zeugnisse des Plinius, aus Rhodus gebürtig.

Herr Winkelmann kann keine Absicht dabey gehabt haben, daß er das Vorgeben des Maffei durch Beyfügung dieses Umstandes nicht unwiderſprechlich widerlegen wollen. Vielmehr müssen ihm die Gründe, die er aus der Kunst des Werks nach seiner unstreitigen Kenntniß ziehet, von solcher Wichtigkeit geschienen haben, daß er sich unbekümmert gelassen, ob die Meynung des Maffei noch einige Wahrscheinlichkeit behalte oder nicht. Er erkennet ohne Zweifel in dem Laokoon zu viele von den argutiis *), die dem Lysippus so eigen waren, mit welchen dieser Meister die Kunst zuerst bereicherte, als daß er ihn für ein Werk vor desselben Zeit halten sollte.

Allein, wenn es erwiesen ist, daß der Laokoon nicht älter seyn kann, als Lysippus, ist dadurch auch zugleich erwiesen, daß er ungefähr aus seiner Zeit seyn müsse? daß er unmöglich

*) Plinius lib. XXXIV. sect. 19. p. 653. Edit. Hard.

ein weit ſpäteres Werk ſeyn könne? Damit ich die Zeiten, in welchen die Kunſt in Griechenland bis zum Anfange der römiſchen Monarchie, ihr Haupt bald wiederum empor hob, bald wiederum ſinken ließ, übergehe: warum hätte nicht Laokoon die glückliche Frucht des Wetteifers ſeyn können, welchen die verſchwenderiſche Pracht der erſten Kayſer unter den Künſtlern entzünden mußte? Warum könnten nicht Ageſander und ſeine Gehülfen die Zeitverwandten eines Strongylion, eines Arceſilaus, eines Paſiteles, eines Poſidonius, eines Diogenes ſeyn? Wurden nicht die Werke auch dieſer Meiſter zum Theil dem Beſten, was die Kunſt jemals hervorgebracht hatte, gleich geſchätzet? Und wann noch ungezweifelte Stücke von ſelbigen vorhanden wären, das Alter ihrer Urheber aber wäre unbekannt, und ließe ſich aus nichts ſchließen, als aus ihrer Kunſt, welche göttliche Eingebung müßte den Kenner verwahren, daß er ſie nicht eben ſowohl in jene Zeiten ſetzen zu müſſen glaubte, die Herr Winkelmann allein des Laokoons würdig zu ſeyn achtet?

Es iſt wahr, Plinius bemerkt die Zeit, in welcher die Künſtler des Laokoons gelebt haben, ausdrücklich nicht. Doch wenn ich aus dem Zuſammenhange der ganzen Stelle ſchließen ſollte, ob er ſie mehr unter die alten oder unter die neuern Artiſten gerechnet wiſſen wollen: ſo bekenne ich, daß ich für das letztere eine größere Wahrſcheinlichkeit darin zu bemerken glaube. Man urtheile.

Nachdem Plinius von den älteſten und größten Meiſtern in der Bildhauerkunſt, dem Phidias, dem Praxiteles, dem Scopas, etwas ausführlicher geſprochen, und hierauf die übrigen, beſonders ſolche, von deren Werken in Rom etwas vorhanden war, ohne alle chronologiſche Ordnung namhaft gemacht; ſo fährt er folgender Geſtalt fort *): Nec multo plurium fama eſt, quorundam claritati in operibus eximiis obſtante numero artificum. quoniam nec unus occupat gloriam, nec plures pariter nuncupari poſſunt, ſicut in Laocoonte, qui eſt in Titi

*) Libr. XXXVI. ſect. 4. p. 730.

Imperatoris domo, opus omnibus & picturae & ſtatuariae artis praeponendum. Ex uno lapide eum & liberos draconumque mirabiles nexus de conſilii ſententia fecere ſummi artifices, Ageſander & Polydorus & Athenodorus Rhodii. Similiter Palatinas domus Caeſarum replevere probatiſſimis ſignis Craterus cum Pythodoro, Polydectes cum Hermolao, Pythodorus alius cum Artemone & ſingularis Aphrodiſius Trallianus. Agrippae Pantheum decoravit Diogenes Athenienſis, & Caryatides in columnis templi ejus probantur inter pauca operum: ſicut in faſtigio poſita ſigna, ſed propter altitudinem loci minus celebrata.

Von allen den Künſtlern, welche in dieſer Stelle genennet werden, iſt Diogenes von Athen derjenige, deſſen Zeitalter am unwiderſprechlichſten beſtimmt iſt. Er hat das Pantheum des Agrippa ausgezieret; er hat alſo unter dem Auguſtus gelebt. Doch man erwäge die Worte des Plinius etwas genauer, und ich denke, man

wird auch das Zeitalter des Craterus und Pythodorus, des Polydektes und Hermolaus, des zweyten Pythodorus und Artemons, ſo wie des Aphrodiſius Trallianus, eben ſo unwiderſprechlich beſtimmt finden. Er ſagt von ihnen: Palatinas domus Caeſarum replevere probatiſſimis ſignis. Ich frage: kann dieſes wohl nur ſo viel heißen, daß von ihren vortrefflichen Werken die Palläſte der Kayſer angefüllet geweſen? In dem Verſtande nehmlich, daß die Kayſer ſie überall zuſammen ſuchen und nach Rom in ihre Wohnungen verſetzen laſſen? Gewiß nicht. Sondern ſie müſſen ihre Werke ausdrücklich für dieſe Palläſte der Kayſer gearbeitet, ſie müſſen zu den Zeiten dieſer Kayſer gelebt haben. Daß es ſpäte Künſtler geweſen, die nur in Italien gearbeitet, läßt ſich auch ſchon daher ſchließen, weil man ihrer ſonſt nirgends gedacht findet. Hätten ſie in Griechenland in frühern Zeiten gearbeitet, ſo würde Pauſanias ein oder das andere Werk von ihnen geſehen, und ihr Andenken uns aufbehalten haben. Ein Pythodo-

rus kömmt zwar bey ihm vor *), allein Harduin hat sehr Unrecht, ihn für den Pythodorus in der Stelle des Plinius zu halten. Denn Pausanias nennet die Bildsäule der Juno, die er von der Arbeit des erstern zu Koronea in Boeotien sahe, ἄγαλμα ἀρχαῖον, welche Benennung er nur den Werken derjenigen Meister giebet, die in den allerersten und rauhesten Zeiten der Kunst lange vor einem Phidias und Praxiteles gelebt hatten. Und mit Werken solcher Art werden die Kayser gewiß nicht ihre Palläste ausgezieret haben. Noch weniger ist auf die andere Vermuthung des Harduins zu achten, daß Artemon vielleicht der Maler gleiches Namens sey, dessen Plinius an einer andern Stelle gedenket. Name und Name geben nur eine sehr geringe Wahrscheinlichkeit, derenwegen man noch lange nicht befugt ist, der natürlichen Auslegung einer unverfälschten Stelle Gewalt anzuthun.

Ist

*) Boeotic. cap. XXXIV. p. 778. Edit. Kuhn.

Iſt es aber ſonach außer allem Zweifel, daß Craterus und Pythodorus, daß Polydektes und Hermolaus, mit den übrigen, unter den Kayſern gelebet, deren Palläſte ſie mit ihren treflichen Werken angefüllet: ſo dünkt mich, kann man auch denjenigen Künſtlern kein ander Zeitalter geben, von welchen Plinius auf jene durch ein Similiter übergehet. Und dieſes ſind die Meiſter des Laokoon. Man überlege es nur: wären Ageſander, Polydorus und Athenodorus ſo alte Meiſter, als wofür ſie Herr Winkelmann hält; wie unſchicklich würde ein Schriftſteller, dem die Präciſion des Ausdruckes keine Kleinigkeit iſt, wenn er von ihnen auf einmal auf die allerneueſten Meiſter ſpringen müßte, dieſen Sprung mit einem Gleichergeſtalt thun?

Doch man wird einwenden, daß ſich dieſes Similiter nicht auf die Verwandtſchaft in Anſehung des Zeitalters, ſondern auf einen andern Umſtand beziehe, welchen dieſe, in Betrachtung der Zeit ſo unähnliche Meiſter, mit einander gemein gehabt hätten. Plinius rede nehmlich von ſolchen Künſtlern, die in Gemeinſchaft

gearbeitet, und wegen dieſer Gemeinſchaft unbekannter geblieben wären, als ſie verdienten. Denn da keiner ſich die Ehre des gemeinſchaftlichen Werks allein anmaßen können, alle aber, die daran Theil gehabt, jederzeit zu nennen, zu weitläuftig geweſen wäre: (quoniam nec unus occupat gloriam, nec plures pariter nuncupari poſſunt) ſo wären ihre ſämmtliche Namen darüber vernachläſſiget worden. Dieſes ſey den Meiſtern des Laokoons, dieſes ſey ſo manchen andern Meiſtern wiederfahren, welche die Kayſer für ihre Palläſte beſchäftiget hätten.

Ich gebe dieſes zu. Aber auch ſo noch iſt es höchſt wahrſcheinlich, daß Plinius nur von neuern Künſtlern ſprechen wollen, die in Gemeinſchaft gearbeitet. Denn hätte er auch von älteren reden wollen, warum hätte er nur allein der Meiſter des Laokoons erwähnet? Warum nicht auch anderer? Eines Onatas und Kalliteles; eines Timokles und Timarchides, oder der Söhne dieſes Timarchides, von welchen ein gemeinſchaftlich gearbeiteter Jupiter in Rom

war *). Herr Winkelmann ſagt ſelbſt, daß man von dergleichen älteren Werken, die mehr als einen Vater gehabt, ein langes Verzeichniß machen könne **). Und Plinius ſollte ſich nur auf die einzigen Ageſander, Polydorus und Athenodorus beſonnen haben, wenn er ſich nicht ausdrücklich nur auf die neueſten Zeiten hätte einſchränken wollen?

Wird übrigens eine Vermuthung um ſo viel wahrſcheinlicher, je mehrere und größere Unbegreiflichkeiten ſich daraus erklären laſſen, ſo iſt es die, daß die Meiſter des Laokoons unter den erſten Kaiſern geblühet haben, gewiß in einem ſehr hohen Grade. Denn hätten ſie in Griechenland zu den Zeiten, in welche ſie Herr Winkelmann ſetzet, gearbeitet; hätte der Laokoon ſelbſt in Griechenland ehedem geſtanden: ſo müßte das tiefſte Stillſchweigen, welches die Griechen von einem ſolchen Werke (opere om-

*) Plinius lib. XXXVI. ſect. 4. p. 730.

**) Geſchichte der Kunſt, Th. II. S. 331.

nibus & picturae & ſtatuariae artis praeponendo) beobachtet hätten, äußerſt befremden. Es müßte äußerſt befremden, wenn ſo große Meiſter weiter gar nichts gearbeitet hätten, oder wenn Pauſanias von ihren übrigen Werken in ganz Griechenland, eben ſo wenig wie von dem Laokoon, zu ſehen bekommen hätte. In Rom hingegen konnte das größte Meiſterſtück lange im Verborgenen bleiben, und wenn Laokoon auch bereits unter dem Auguſtus wäre verfertiget worden, ſo dürfte es doch gar nicht ſonderbar ſcheinen, daß erſt Plinius ſeiner gedacht, ſeiner zuerſt und zuletzt gedacht. Denn man erinnere ſich nur, was er von einer Venus des Scopas ſagt *), die zu Rom in einem Tempel des Mars ſtand, quemcunque alium locum nobilitatura. Romae quidem magnitudo operum eam obliterat, ac magni officiorum negotiorumque acervi omnes a contemplatione talium abducunt: quoniam otioſorum

*) Plinius l. c. p. 727.

& in magno loci ſilentio apta admiratio talis eſt.

Diejenigen, welche in der Gruppe Laokoon ſo gern eine Nachahmung des Virgiliſchen Laokoons ſehen wollen, werden, was ich bisher geſagt, mit Vergnügen ergreifen. Noch fiele mir eine Muthmaßung bey, die ſie gleichfalls nicht ſehr mißbilligen dürften. Vielleicht, könnten ſie denken, war es Aſinius Pollio, der den Laokoon des Virgils durch griechiſche Künſtler ausführen ließ. Pollio war ein beſonderer Freund des Dichters, überlebte den Dichter, und ſcheinet ſogar ein eigenes Werk über die Aeneis geſchrieben zu haben. Denn wo ſonſt, als in einem eigenen Werke über dieſes Gedicht, können ſo leicht die einzeln Anmerkungen geſtanden haben, die Servius aus ihm anführt *)? Zugleich war Pollio ein Liebhaber und Kenner der

*) Ad verſ. 7. lib. II. Æneid. und beſonders ad verſ. 183. lib. XI. Man dürfte alſo wohl nicht unrecht thun, wenn man das Verzeichniß der verlornen Schriften dieſes Mannes mit einem ſolchen Werke vermehrte.

Kunſt, beſaß eine reiche Sammlung der treflichſten alten Kunſtwerke, ließ von Künſtlern ſeiner Zeit neue fertigen, und dem Geſchmacke, den er in ſeiner Wahl zeigte, war ein ſo kühnes Stück als Laokoon, vollkommen angemeſſen*): ut fuit acris vehementiae ſic quoque ſpectari monumenta ſua voluit. Doch da das Cabinet des Pollio, zu den Zeiten des Plinius, als Laokoon in dem Pallaſte des Titus ſtand, noch ganz unzertrennet an einem beſondern Orte beyſammen geweſen zu ſeyn ſcheinet: ſo möchte dieſe Muthmaßung von ihrer Wahrſcheinlichkeit wiederum etwas verlieren. Und warum könnte es nicht Titus ſelbſt gethan haben, was wir dem Pollio zuſchreiben wollen?

XXVII.

Ich werde in meiner Meinung, daß die Meiſter des Laokoons unter den erſten Kaiſern

*) Plinius lib. XXXVI. ſect. 4. p. 729.

gearbeitet haben, wenigſtens ſo alt gewiß nicht ſeyn können, als ſie Herr Winkelmann ausgiebt, durch eine kleine Nachricht beſtärket, die er ſelbſt zuerſt bekannt macht. Sie iſt dieſe *):

„Zu Nettuno, ehemals Antium, hat der „Herr Cardinal Alexander Albani, im Jahr „1717, in einem großen Gewölbe, welches im „Meere verſunken lag, eine Vaſe entdecket, „welche von ſchwarz gräulichem Marmor iſt, „den man itzo Bigio nennet, in welche die Fi„gur eingefüget war; auf derſelben befindet ſich „folgende Inſchrift:

ΑΘΑΝΟΔΩΡΟΣ ΑΓΗΣΑΝΔΡΟΥ ΡΟΔΙΟΣ
ΕΠΟΙΗΣΕ

„Athanodorus des Ageſanders Sohn, aus Rho„dus, hat es gemacht. Wir lernen aus dieſer „Inſchrift, daß Vater und Sohn am Laokoon „gearbeitet haben, und vermuthlich war auch „Apollodorus (Polydorus) des Ageſanders „Sohn: denn dieſer Athanodorus kann kein an-

*) Geſchichte der Kunſt, Th. II. S. 347.

„derer seyn, als der, welchen Plinius nennet. „Es beweiset ferner diese Inschrift, daß sich „mehr Werke der Kunst, als nur allein drey, „wie Plinius will, gefunden haben, auf welche „die Künstler das Wort, Gemacht, in vollen„deter und bestimmter Zeit gesetzet, nehmlich „ἐποιησεν, fecit: er berichtet, daß die übrigen „Künstler aus Bescheidenheit sich in unbestimm„ter Zeit ausgedrücket, ἐποιει, faciebat.“

Darin wird Herr Winkelmann wenig Widerspruch finden, daß der Athanodorus in dieser Inschrift kein anderer, als der Athenodorus seyn könne, dessen Plinius unter den Meistern des Laokoons gedenket. Athenodorus und Athanodorus ist auch völlig ein Name; denn die Rhodier bedienten sich des Dorischen Dialekts. Allein über das, was er sonst daraus folgern will, muß ich einige Anmerkungen machen.

Das erste, daß Athenodorus ein Sohn des Agesanders gewesen sey, mag hingehen. Es ist sehr wahrscheinlich, nur nicht unwidersprechlich. Denn es ist bekannt, daß es alte Künstler gegeben, die, anstatt sich nach ihrem Vater zu

nennen, ſich lieber nach ihrem Lehrmeiſter nennen wollen. Was Plinius von den Gebrüdern Apollonius und Tauriſcus ſaget, leidet nicht wohl eine andere Auslegung *).

Aber wie? Dieſe Inſchrift ſoll zugleich das Vorgeben des Plinius widerlegen, daß ſich nicht mehr als drey Kunſtwerke gefunden, zu welchen ſich ihre Meiſter in der vollendeten Zeit (anſtatt des ἐποιει, durch ἐποιησε) bekannt hätten? Dieſe Inſchrift? Warum ſollen wir erſt aus dieſer Inſchrift lernen, was wir längſt aus vielen andern hätten lernen können? Hat man nicht ſchon auf der Statue des Germanicus Κλεομενης — ἐποιησε gefunden? Auf der ſogenannten Vergötterung des Homers, Αχιλλευς ἐποιησε? Auf der bekannten Vaſe zu Gaeta, Σαλπιων ἐποιησε**)? u. ſ. w.

*) Libr. XXXVI. ſect. 4. p. 730.

**) Man ſehe das Verzeichniß der Aufſchriften alter Kunſtwerke beym Mar. Gudius, (ad Phaedri fab. 5. lib. I.) und ziehe zugleich die

Herr Winkelmann kann sagen: „Wer weiß „dieses besser als ich? Aber, wird er hinzu„setzen, desto schlimmer für den Plinius. Sei„nem Vorgeben ist also um so öfterer widerspro„chen; es ist um so gewisser widerlegt.“

Noch nicht. Denn wie, wenn Herr Winkelmann den Plinius mehr sagen ließe, als er wirklich sagen wollen? Wenn also die angeführten Beispiele, nicht das Vorgeben des Plinius, sondern bloß das Mehrere, welches Herr Winkelmann in dieses Vorgeben hineingetragen, widerlegten? Und so ist es wirklich. Ich muß die ganze Stelle anführen. Plinius will in seiner Zueignungsschrift an den Titus, von seinem Werke mit der Bescheidenheit eines Mannes sprechen, der es selbst am besten weiß, wie viel demselben zur Vollkommenheit nach fehle. Er findet ein merkwürdiges Exempel in einer solchen Bescheidenheit bey den Griechen, über deren prahlende, vielversprechende Büchertitel,

Berichtigung desselben vom Gronov (Praef. ad Tom. IX. Thesauri Antiqu. Grae.) zu Rathe.

(inſcriptiones, propter quas vadimonium deſeri poſſit) er ſich ein wenig aufgehalten, und ſagt *): Et ne in totum videar Graecos inſectari, ex illis nos velim intelligi pingendi fingendique conditoribus, quos in libellis his invenies, abſoluta opera, & illa quoque quae mirando non ſatiamur, pendenti titulo inſcripſiſſe: ut APELLES FACIEBAT, aut POLYCLETUS: tanquam inchoata ſemper arte & imperfecta: ut contra judiciorum varietates ſupereſſet artifici regreſſus ad veniam, velut emendaturo quidquid deſideraretur, ſi non eſſet interceptus. Quare plenum verecundiae illud eſt, quod omnia opera tamquam noviſſima inſcripſere & tamquam ſingulis fato adempti. Tria non amplius, ut opinor, abſoluta traduntur inſcripta: ILLE FECIT, quae ſuis locis reddam; quo apparuit, ſummam artis ſecuritatem auctori placuiſſe, & ob id magna invidia fuere omnia ea,

*) Libr. I. p. 5. Edit. Hard.

Ich bitte auf die Worte des Plinius, pingendi fingendique conditoribus, aufmerksam zu seyn, Plinius sagt nicht, daß die Gewohnheit in der unvollendeten Zeit sich zu seinem Werke zu bekennen, allgemein gewesen; daß sie von allen Künstlern, zu allen Zeiten beobachtet worden; er sagt ausdrücklich, daß nur die ersten alten Meister, jene Schöpfer der bildenden Künste, pingendi fingendique conditores, ein Apelles, ein Polyklet, und ihre Zeitverwandte, diese kluge Bescheidenheit gehabt hätten; und da er diese nur allein nennet, so giebt er stillschweigend, aber deutlich genug zu verstehen, daß ihre Nachfolger, besonders in den spätern Zeiten, mehr Zuversicht auf sich selber geäußert.

Dieses aber angenommen, wie man es annehmen muß, so kann die entdeckte Aufschrift von dem einen der drey Künstler des Laokoons ihre völlige Richtigkeit haben, und es kann demohngeachtet wahr seyn, daß, wie Plinius sagt, nur etwa drey Werke vorhanden gewesen, in deren Aufschriften sich ihre Urheber der vollendeten Zeit bedienet; nehmlich unter den ältern

Werken, aus den Zeiten des Apelles, des Polyklets, des Nicias, des Lysippus. Aber das kann sodann seine Richtigkeit nicht haben, daß Athenodorus und seine Gehülfen, Zeitverwandte des Apelles und Lysippus gewesen sind, zu welchen sie Herr Winkelmann machen will. Man muß vielmehr so schließen: Wenn es wahr ist, daß unter den Werken der ältern Künstler, eines Apelles, eines Polyklets und der übrigen aus dieser Classe, nur etwa drey gewesen sind, in deren Aufschriften die vollendete Zeit von ihnen gebraucht worden; wenn es wahr ist, daß Plinius diese drey Werke selbst nahmhaft gemacht hat *): so kann Athenodorus, von dem

*) Er verspricht wenigstens ausdrücklich, es zu thun: quae suis locis reddam. Wenn er es aber nicht gänzlich vergessen, so hat er es doch sehr im Vorbeygehen und gar nicht auf eine Art gethan, als man nach einem solchen Versprechen erwartet. Wenn er zum Exempel schreibet; (Lib. XXXV. sect. 39.) Lysippus quoque Aeginae picturae suae inscripsit, ἐνεκαυσεν· quod profecto non fecisset, nisi en-

keines dieser drey Werke ist, und der sich dem-
ohngeachtet auf seinen Werken der vollendeten

caustica inventa: so ist es offenbar, daß er dieses ἐνεκαυσεν zum Beweise einer ganz andern Sache braucht. Hat er aber, wie Harduin glaubt, auch zugleich das eine von den Werken dadurch angeben wollen, deren Aufschrift in dem Aoristo abgefaßt gewesen: so hätte es sich wohl der Mühe verlohnet, ein Wort davon mit einfließen zu lassen. Die andern zwey Werke dieser Art, findet Harduin in folgender Stelle: Idem (Divus Augustus) in Curia quoque, quam in comitio consecrabat, duas tabulas impressit parieti: Nemeam sedentem supra leonem, palmigeram ipsam, adstante cum baculo sene, cujus supra caput tabula bigae dependet. Nicias scripsit se inussisse: tali enim usus est verbo. Alterius tabulae admiratio est, puberem filium seni patri similem esse, salva aetatis differentia, supervolante aquila draconem complexa. Philochares hoc suum opus esse testatus est. (Lib. XXXV. sect. 10.) Hier werden zwey verschiedene Gemälde beschrieben, welche Augustus in dem neuerbauten Rath-

Zeit bedienet, zu jenen alten Künstlern nicht gehören; er kann kein Zeitverwandter des Apelles,

hause aufstellen lassen. Das zweyte ist vom Philochares, das erste vom Nicias. Was von jenem gesagt wird, ist klar und deutlich. Aber bey diesem finden sich Schwierigkeiten. Es stellte die Nemea vor, auf einem Löwen sitzend, einen Palmenzweig in der Hand, neben ihr ein alter Mann mit einem Stabe; cujus supra caput tabula bigae dependet. Was heißt das? Ueber dessen Haupt eine Tafel hing, worauf ein zweyspänniger Wagen gemalt war? Das ist noch der einzige Sinn, den man diesen Worten geben kann. Also war auf das Hauptgemälde noch ein anderes kleineres Gemälde gehangen? Und beyde waren von dem Nicias? So muß es Harduin genommen haben. Denn wo wären hier sonst zwey Gemälde des Nicias, da das andere ausdrücklich dem Philochares zugeschrieben wird: Inscripsit Nicias igitur geminae huic tabulae suum nomen in hunc modum: O NIKIAΣ ENEKAYΣEN; atque adeo e tribus operibus, quae absolute fuisse inscripta, ILLE FECIT, indicavit Praefatio

des Lyſippus ſeyn, ſondern es muß in ſpätere Zeiten geſetzt werden.

Kurz;

ad Titum, duo haec ſunt Niciae. Ich möchte den Harduin fragen: wenn Nicias nicht den Aoriſtum, ſondern wirklich das Imperfectum gebraucht hätte, Plinius aber hätte bloß bemerken wollen, daß der Meiſter, anſtatt γεγραφε, ἐγραφεν, gebraucht hätte; würde er in ſeiner Sprache auch nicht noch alsdenn haben ſagen müſſen, Nicias ſcripſit ſe inuſſiſſe? Doch ich will hierauf nicht beſtehen; es mag wirklich des Plinius Wille geweſen ſeyn, eines von den Werken, wovon die Rede iſt, dadurch anzudeuten. Wer aber wird ſich das doppelte Gemälde einreden laſſen, deren eines über dem andern gehangen? Ich mir nimmermehr. Die Worte cujus ſupra caput tabula bigae dependet, können alſo nichts anders als verfälſcht ſeyn. Tabula bigae, ein Gemälde, worauf ein zweyſpänniger Wagen gemalet, klingt nicht ſehr Plinianiſch, wenn auch Plinius ſchon ſonſt den Singularem von bigae braucht. Und was für ein zweyſpänniger Wagen? Etwan,

Kurz; ich glaube, es ließe ſich als ein ſehr zuverläſſiges Kriterium angeben, daß alle Künſt-

wan, dergleichen zu den Wettrennen in den Nemeäiſchen Spielen gebraucht wurden; ſo daß dieſes kleinere Gemälde in Anſehung deſſen, was es vorſtellte, zu dem Hauptgemälde gehört hätte? Das kann nicht ſeyn: denn in den Nemeäiſchen Spielen wären nicht zweyſpännige, ſondern vierſpännige Wagen gewöhnlich. (Schmidius in Prol. ad Nemeonicas, p. 2.) Einsmals kam ich auf die Gedanken, daß Plinius anſtatt des bigae vielleicht ein griechiſches Wort geſchrieben, welches die Abſchreiber nicht verſtanden, ich meine πτυχίον. Wir wiſſen nehmlich aus einer Stelle des Antigonus Caryſtius, beym Zenobius, (conf. Gronovius T. IX. Antiquit. Graec. Praef. p. 7.) daß die alten Künſtler nicht immer ihre Namen auf ihre Werke ſelbſt, ſondern auch wohl auf beſondere Täfelchen geſetzet, welche dem Gemälde, oder der Statue angehangen wurden. Und ein ſolches Täfelchen hieß πτυχίον. Dieſes griechiſche Wort fand ſich vielleicht in einer Handſchrift durch die Gloſſe, tabula, tabella

ler, die das ἐποίησεν gebraucht, lange nach den Zeiten Alexanders des Großen, kurz vor oder

erkläret; und das tabula kam endlich mit in den Text. Aus πτυχίον ward bigae; und so entstand das tabula bigae. Nichts kann zu dem Folgenden beſſer paſſen, als dieſes πτυχίον; denn das Folgende eben iſt es, was darauf ſtand. Die ganze Stelle wäre alſo zu leſen: cujus ſupra caput πτυχίον dependet, quo Nicias ſcripſit ſe inuſſiſſe. Doch dieſe Correktur, ich bekenne es, iſt ein wenig kühn. Muß man denn auch alles verbeſſern können, was man verfälſcht zu ſeyn beweiſen kann? Ich begnüge mich, das letztere hier geleiſtet zu haben, und überlaſſe das erſtere einer geſchicktern Hand. Doch nunmehr wiederum zur Sache zurück zu kommen; wenn Plinius alſo nur von einem Gemälde des Nicias redet, deſſen Aufſchrift im Aoriſto abgefaßt geweſen, und das zweyte Gemälde dieſer Art das obige des Lyſippus iſt: welches iſt denn nun das dritte? Das weiß ich nicht. Wenn ich es bey einem andern alten Schriftſteller finden dürfte, als bey dem Plinius, ſo würde ich nicht ſehr ver-

unter den Kayſern, geblühet haben. Von dem Kleomenes iſt es unſtreitig; von dem Archelaus iſt es höchſt wahrſcheinlich: und von dem Salpion kann wenigſtens das Gegentheil auf keine Weiſe erwieſen werden. Und ſo von den übrigen; den Athenodorus nicht ausgeſchloſſen.

Herr Winkelmann ſelbſt mag hierüber Richter ſeyn! Doch proteſtire ich gleich im voraus wider den umgekehrten Satz. Wenn alle Künſtler, welche ἐπόησεν gebraucht, unter die ſpäten gehören: ſo gehören darum nicht alle, die ſich des ἐποίει bedienet, unter die ältern. Auch unter den ſpätern Künſtlern können einige dieſe einem großen Manne ſo wohl anſtehende Beſcheidenheit wirklich beſeſſen, und andere ſie zu beſitzen ſich geſtellet haben.

XXVIII.

Nach dem Laokoon war ich auf nichts neugieriger, als auf das, was Herr Winkelmann

legen ſeyn. Aber es ſoll bey dem Plinius gefunden werden; und noch einmal: bey dieſem weiß ich es nicht zu finden.

von dem ſogenannten Borgheſiſchen Fechter ſagen möchte. Ich glaube eine Entdeckung über dieſe Statue gemacht zu haben, auf die ich mir alles einbilde, was man ſich auf dergleichen Entdeckungen einbilden kann.

Ich beſorgte ſchon, Herr Winkelmann würde mir damit zuvorgekommen ſeyn. Aber ich finde nichts dergleichen bey ihm; und wenn nunmehr mich etwas mißtrauiſch in ihre Richtigkeit machen könnte, ſo würde es eben das ſeyn, daß meine Beſorgniß nicht eingetroffen.

„Einige, ſagt Herr Winkelmann *), „machen aus dieſer Statue einen Diſcobolus, „das iſt, der mit dem Diſco, oder mit einer „Scheibe von Metall, wirft, und dieſes war „die Meinung des berühmten Herrn von Stoſch „in einem Schreiben an mich, aber ohne ge„nugſame Betrachtung des Standes, worin „dergleichen Figur will geſetzt ſeyn. Denn der„jenige, welcher etwas werfen will, muß ſich „mit dem Leibe hinterwärts zurückziehen, und

*) Geſchichte der Kunſt, Th. II. S. 394.

„indem der Wurf geſchehen ſoll, liegt die Kraft „auf dem nächſten Schenkel, und das linke Bein „iſt müßig: hier aber iſt das Gegentheil. Die „ganze Figur iſt vorwärts geworfen, und ruhet „auf dem linken Schenkel, und das rechte Bein „iſt hinterwärts auf das äußerſte ausgeſtrecket. „Der rechte Arm iſt neu, und man hat ihm in „die Hand ein Stück von einer Lanze gegeben; „auf dem linken Arme ſieht man den Riem von „dem Schilde, welchen er gehalten hat. Be„trachtet man, daß der Kopf und die Augen „aufwärts gerichtet ſind, und daß die Figur ſich „mit dem Schilde vor etwas, das von oben „her kommt, zu verwahren ſcheint, ſo könnte „man dieſe Statue mit mehrerem Rechte für „eine Vorſtellung eines Soldaten halten, wel„cher ſich in einem gefährlichen Stande beſon„ders verdient gemacht hat; den Fechtern in „Schauſpielen iſt die Ehre einer Statue unter „den Griechen vermuthlich niemals wiederfah„ren: und dieſes Werk ſcheinet älter als die „Einführung der Fechter unter den Griechen „zu ſeyn.“

Man kann nicht richtiger urtheilen. Dieſe Statue iſt eben ſo wenig ein Fechter, als ein Diſcobolus: es iſt wirklich die Vorſtellung eines Kriegers, der ſich in einer ſolchen Stellung bey einer gefährlichen Gelegenheit hervorthat. Da Herr Winkelmann aber dieſes ſo glücklich errieth: wie konnte er hier ſtehen bleiben? Wie konnte ihm der Krieger nicht beyfallen, der vollkommen in dieſer nehmlichen Stellung die völlige Niederlage eines Heeres abwandte, und dem ſein erkenntliches Vaterland eine Statue vollkommen in der nehmlichen Stellung ſetzen ließ?

Mit einem Worte: die Statue iſt Chabrias.

Der Beweis iſt folgende Stelle des Nepos in dem Leben dieſes Feldherrn*). Hic quoque in ſummis habitus eſt ducibus: resque multas memoria dignas geſſit. Sed ex his elucet maxime inventum ejus in proelio, quod apud Thebas fecit, quum Boeotiis ſubſidio veniſſet. Namque in eo victoriae fidente ſummo duce Ageſilao, fugatis jam ab eo conductitiis

*) Cap. I.

catervis, reliquam phalangem loco vetuit cedere, obnixoque genu ſcuto, projectaque haſta impetum excipere hoſtium docuit. Id novum Ageſilaus contuens, progredi non eſt auſus, ſuosque jam incurrentes turba revocavit. Hoc usque eo tota Graecia fama celebratum eſt, ut illo ſtatu Chabrias ſibi ſtatuam fieri voluerit, quae publice ei ab Athenienſibus in foro conſtituta eſt. Ex quo factum eſt, ut poſtea athletae, ceterique artifices his ſtatibus in ſtatuis ponendis uterentur, in quibus victoriam eſſent adepti.

Ich weiß es, man wird noch einen Augenblick anſtehen, mir Beyfall zu geben; aber ich hoffe, auch wirklich nur einen Augenblick. Die Stellung des Chabrias ſcheinet nicht vollkommen die nehmliche zu ſeyn, in welcher wir die Borgheſiſche Statue erblicken. Die vorgeworfene Lanze, projecta haſta, iſt beyden gemein, aber das obnixo genu ſcuto erklären die Ausleger durch obnixo in ſcutum, obfirmato ge-

ſtemmen, und hinter demſelb
warten ſollten; die Statue
Schild hoch. Aber wie, w
ſich irrten? Wie, wenn die
nu ſcuto nicht zuſammen ge
obnixo genu beſonders, und
oder mit dem darauf folgenden
ſta zuſammen leſen müßte?
einziges Komma, und die
mehr ſo vollkommen als mögli
iſt ein Soldat, qui obnixo
projectaque haſta impetum

*) So ſagt Statius obnixa p
lib. VI. v. 863.)
— — — — rumpunt ob
Reſtorn:

ſie zeigt, was Chabrias that, und iſt die Statue des Chabrias. Daß das Komma wirklich fehle, beweiſet das dem projecta angehängte que, welches, wenn obnixo genu ſcuto zuſammen gehörten, überflüſſig ſeyn würde, wie es denn auch wirklich einige Ausgaben daher weglaſſen.

Mit dem hohen Alter, welches dieſer Statue ſonach zukäme, ſtimmet die Form der Buchſtaben in der darauf befindlichen Aufſchrift des Meiſters vollkommen überein; und Herr Winkelmann ſelbſt hat aus derſelben geſchloſſen, daß es die älteſte von den gegenwärtigen Statuen in Rom ſey, auf welchen ſich der Meiſter angegeben hat. Seinem ſcharfſichtigen Blicke überlaſſe ich es, ob er ſonſt in Anſehung der Kunſt etwas daran bemerket, welches mit meiner Meynung ſtreiten könnte. Sollte er ſie

ſich nicht mit dem Kopfe, ſondern mit dem Schwanze durch die Reuſen zu arbeiten ſucht:

Non audet radiis obnixa occurrere fronte.

seines Beyfalls würdigen, so dürfte ich mir schmeicheln, ein besseres Exempel gegeben zu haben, wie glücklich sich die klassischen Schriftsteller durch die alten Kunstwerke, und diese hinwiederum aus jenen aufklären lassen, als in dem ganzen Folianten des Spence zu finden ist.

XXIX.

Bey der unermeßlichen Belesenheit, bey den ausgebreitetsten feinsten Kenntnissen der Kunst, mit welchen sich Herr Winkelmann an sein Werk machte, hat er mit der edeln Zuversicht der alten Artisten gearbeitet, die allen ihren Fleiß auf die Hauptsache verwandten, und was Nebendinge waren, entweder mit einer gleichsam vorsetzlichen Nachlässigkeit behandelten, oder gänzlich der ersten der besten fremden Hand überließen.

Es ist kein geringes Lob, nur solche Fehler begangen zu haben, die ein jeder hätte vermeiden können. Sie stoßen bey der ersten flüchti-

gen Lectüre auf, und wenn man sie anmerken darf, so muß es nur in der Absicht geschehen, um gewisse Leute, welche allein Augen zu haben glauben, zu erinnern, daß sie nicht angemerkt zu werden verdienen.

Schon in seinen Schriften über die Nachahmung der griechischen Kunstwerke ist Herr Winkelmann einigemal durch den Junius verführet worden. Junius ist ein sehr verfänglicher Autor; sein ganzes Werk ist ein Cento, und da er immer mit den Worten der Alten reden will, so wendet er nicht selten Stellen aus ihnen auf die Malerey an, die an ihrem Orte von nichts weniger als von der Malerey handeln. Wenn z. E. Herr Winkelmann lehren will, daß sich durch die bloße Nachahmung der Natur das Höchste in der Kunst eben so wenig wie in der Poesie erreichen lasse, daß sowohl Dichter als Maler lieber das Unmögliche, welches wahrscheinlich ist, als das bloß Mögliche wählen müsse: so setzt er hinzu: „die Möglichkeit und „Wahrheit, welche Longin von einem Maler im Gegensatze des Unglaublichen bey dem Dich-

„ter fodert, kann hiermit ſehr wohl beſtehen.“ Allein dieſer Zuſatz wäre beſſer weggeblieben; denn er zeiget die zwey größten Kunſtrichter in einem Widerſpruche, der ganz ohne Grund iſt. Es iſt falſch, daß Longin ſo etwas jemals geſagt hat. Er ſagt etwas ähnliches von der Beredſamkeit und Dichtkunſt, aber keinesweges von der Dichtkunſt und Malerey. Ως δ' ἑτερον τι ἡ ῥητορικη φαντασια βουλεται, και ἑτερον ἡ παρα ποιηταις, ὐκ ἀν λαθοι σε, ſchreibt er an ſeinen Terentian *), ἡδ' ὁτι της μεν ἐν ποιησει τελος ἐστιν ἐκπληξις, της δ' ἐν λογοις ἐναργεια. Und wiederum: Ου μην ἀλλα τα μεν παρα τοις ποιηταις μυθικωτερα ἐχει την ὑπερεκπτωσιν, και παντη το πιστον ὑπερβαινουσαν· της δε ῥητορικης φαντασιας, καλλιστον ἀει το ἐμπρακτον και ἐναληθες. Nur Junius ſchiebt, anſtatt der Beredſamkeit, die Malerey hier unter; und bey ihm war es, nicht bey dem Longin, wo Herr Winkelmann geleſen hatte

*) Περι Υψους, τμημα ιδ'. Edit. T. Fabri p. 36. 39.

hatte *): Praeſertim cum Poëticae phantaſiae finis ſit ἔκπληξις, Pictoriae vero, ἐναργεια. Και τα μεν παρα τοις ποιηταις, ut loquitur idem Longinus, u. ſ. w. Sehr wohl; Longins Worte, aber nicht Longins Sinn!

Mit folgender Anmerkung muß es ihm eben ſo gegangen ſeyn: „Alle Handlungen, ſagt „er **), und Stellungen der griechiſchen Figu„ren, die mit dem Charakter der Weisheit nicht „bezeichnet, ſondern gar zu feurig und zu wild „waren, verfielen in einen Fehler, den die al„ten Künſtler Parenthyrſus nannten.“ Die alten Künſtler? Das dürfte nur aus dem Junius zu erweiſen ſeyn. Denn Parenthyrſus war ein rhetoriſches Kunſtwort, und vielleicht, wie die Stelle des Longins zu verſtehen zu geben ſcheinet, auch nur dem einzigen Theodor eigen ***). Τουτῳ παραπεπται τριτον τι κακιας ειδος

*) De Pictura Vet. lib. I. cap. 4. p. 33.

**) Von der Nachahmung der griech. Werke ꝛc. S. 23.

***) Τμημα β.

ἐν τοις παθητικοις, ὁπερ ὁ Θεοδωρος παρενθυρσον ἐκαλει· ἐστι δε παθος ἀκαιρον και κενον, ἐνθα μη δει παθους· ἢ ἀμετρον, ἐνθα μετριου δει. Ja ich zweifle sogar, ob sich überhaupt dieses Wort in die Malerey übertragen läßt. Denn in der Beredsamkeit und Poesie giebt es ein Pathos, das so hoch getrieben werden kann als möglich, ohne Parenthyrsus zu werden; und nur das höchste Pathos an der unrechten Stelle ist Parenthyrsus. In der Malerey aber würde das höchste Pathos allezeit Parenthyrsus seyn, wenn es auch durch die Umstände der Person, die es äußert, noch so wohl entschuldigt werden könnte.

Dem Ansehen nach werden also auch verschiedene Unrichtigkeiten in der Geschichte der Kunst bloß daher entstanden seyn, weil Herr Winkelmann in der Geschwindigkeit nur den Junius und nicht die Quellen selbst zu Rathe ziehen wollen. Z. E. Wenn er durch Beyspiele zeigen will, daß bey den Griechen alles Vorzügliche in allerley Kunst und Arbeit besonders geschätzet worden, und der beste Arbeiter in der

geringſten Sache zur Verewigung ſeines Namens gelangen können; ſo führet er unter andern auch dieſes an *): „Wir wiſſen den Na„men eines Arbeiters von ſehr richtigen Wagen „oder Wageſchalen; er hieß Parthenius.“ Herr Winkelmann muß die Worte des Juvenals, auf die er ſich desfalls beruft, Lances Parthenio factas, nur in dem Catalogo des Junius geleſen haben. Denn hätte er den Juvenal ſelbſt nachgeſehen, ſo würde er ſich nicht von der Zweydeutigkeit des Wortes lanx haben verführen laſſen, ſondern ſogleich aus dem Zuſammenhange erkannt haben, daß der Dichter nicht Wagen oder Wageſchalen, ſondern Teller und Schüſſeln meyne. Juvenal rühmt nehmlich den Catullus, daß er es bey einem gefährlichen Sturme zur See wie der Biber gemacht, welcher ſich die Geilen abbeißt, um das Leben davon zu bringen; daß er ſeine koſtbarſten Sachen ins Meer werfen laſſen, um nicht mit ſamt dem

*) Geſchichte der Kunſt Th. I. S. 136.

Schiffe unterzugehen. Dieſe koſtbaren Sachen beſchreibt er, und ſagt unter andern:

Ille nec argentum dubitabat mittere, lances
Parthenio factas, urnae cratera capacem
Et dignum ſitiente Pholo, vel conjuge Fuſci.
Adde & baſcaudas & mille eſcaria, multum
Caelati, biberet quo callidus emtor Olynthi.

Lances, die hier mitten unter Bechern und Schwenkkeſſeln ſtehen, was können es anders ſeyn, als Teller und Schüſſeln? Und was will Juvenal anders ſagen, als daß Catull ſein ganzes ſilbernes Eßgeſchirr, unter welchen ſich auch Teller von getriebener Arbeit des Parthenius befanden, ins Meer werfen laſſen. Parthenius, ſagt der alte Scholiaſt, caelatoris nomen. Wenn aber Grangäus in ſeinen Anmerkungen zu dieſem Namen hinzuſetzt: ſculptor, de quo Plinius, ſo muß er dieſes wohl nur auf gutes Glück hingeſchrieben haben; denn Plinius gedenkt keines Künſtlers dieſes Namens.

„Ja, fährt Herr Winkelmann fort, es hat „sich der Name des Sattlers, wie wir ihn nen„nen würden, erhalten, der den Schild des „Ajax von Leder machte.“ Aber auch dieses kann er nicht daher genommen haben, wohin er seine Leser verweiset; aus dem Leben des Homers, vom Herodotus. Denn hier werden zwar die Zeilen aus der Iliade angeführet, in welcher der Dichter diesem Lederarbeiter den Namen Tychius beylegt; es wird aber auch zugleich ausdrücklich gesagt, daß eigentlich ein Lederarbeiter von des Homers Bekanntschaft so geheißen, dem er durch Einschaltung seines Namens seine Freundschaft und Erkenntlichkeit bezeigen wollen *): Απεδωκε δε χαριν και Τυχιῳ τῳ σκυτει, ὁς ἐδεξατο αὐτον ἐν το Νεῳ τειχει, προσελθοντα προς το σκυτειον, ἐν τοις ἐπεσι καταζευξας ἐν τῃ Ιλιαδι τοις δε.

*) Herodotus de Vita Homeri, p. 756. Edit. Wessel.

Αιας δ' ἐγγυθεν ἦλθε, φέρων σακος ἠυτε πυργον,
Χαλκειον, ἐπταβοειον· ὁ οἱ Τυχιος κάμε τευχων
Σκυτοτομων ὀχ' ἀριστος, Ὑλη ἐνι οἰκια ναιων.

Es iſt alſo gerade das Gegentheil von dem, was uns Herr Winkelmann verſichern will; der Name des Sattlers, welcher das Schild des Ajax gemacht hatte, war ſchon zu des Homers Zeiten ſo vergeſſen, daß der Dichter die Freyheit hatte, einen ganz fremden Namen dafür unterzuſchieben.

Verſchiedene andere kleine Fehler ſind bloße Fehler des Gedächtniſſes, oder betreffen Dinge, die er nur als beyläufige Erläuterungen anbringet. Z. E.

Es war Herkules, und nicht Bacchus, von welchem ſich Parrhaſius rühmte, daß er ihm in der Geſtalt erſchienen ſey, in welcher er ihn gemalt *).

*) Geſch. der Kunſt Th. I. S. 176. Plinius lib. XXXV. ſect. 36. Athenaeus lib. XII. p. 543.

Tauriſcus war nicht aus Rhodus, ſondern aus Tralles in Lydien *).

Die Antigone iſt nicht die erſte Tragödie des Sophokles **).

*) Geſch. der Kunſt Th. II. S. 353. Plinius lib. XXXVI. ſect. 4. p. 729. l. 17.

**) Geſch. der Kunſt Th. II. S. 328. „Er führte die Antigone, ſein erſtes Trauerſpiel, im dritten Jahre der ſieben und ſiebenzigſten Olympias auf.“ Die Zeit iſt ohngefähr richtig; aber daß dieſes erſte Trauerſpiel die Antigone geweſen ſey, das iſt ganz unrichtig. Samuel Petit, den Herr Winkelmann in der Note anführt, hat dieſes auch gar nicht geſagt; ſondern die Antigone ausdrücklich in das dritte Jahr der vier und achtzigſten Olympias geſetzt. Sophokles ging das Jahr darauf mit dem Perikles nach Samos, und das Jahr dieſer Expedition kann zuverläſſig beſtimmt werden. Ich zeige in meinem Leben des Sophokles aus der Vergleichung mit einer Stelle des ältern Plinius, daß das erſte Trauerſpiel die-

Doch ich enthalte mich dergleichen Kleinigkeiten auf einen Haufen zu tragen. Tadelſucht

ſes Dichters wahrſcheinlicher Weiſe, Triptolemus geweſen. Plinius redet nehmlich (Libr. VIII. ſect. 12. p. 107. Edit. Hard.) von der verſchiedenen Güte des Getreides in verſchiedenen Ländern, und ſchließt: Hae fuere ſententiae, Alexandro magno regnante, cum clariſſima fuit Graecia, atque in toto terrarum orbe potentiſſima; ita tamen ut ante mortem ejus annis fere CXLV Sophocles poëta in fabula Triptolemo frumentum Italicum ante cuncta laudaverit, ad verbum translata ſententia:

Et fortunatam Italiam frumento canêre candido.

Nun iſt zwar hier nicht ausdrücklich von dem erſten Trauerſpiele des Sophokles die Rede; allein es ſtimmt die Epoche deſſelben, welche Plutarch und der Scholiaſt und die Arundelſchen Denkmäler einſtimmig in die ſieben und ſiebenzigſte Olympias ſetzen, mit der Zeit, in welche Plinius den Triptolemus ſetzet, ſo genau überein, daß man nicht wohl anders als dieſen Triptolemus ſelbſt für das erſte Trauerſpiel des Sophokles erkennen kann. Die Berechnung iſt gleich geſchehen. Alexander ſtarb in der hundert und vierzehnten Olympias; hundert und fünf und vierzig Jahr betragen ſechs und dreyßig Olympiaden und ein Jahr, und dieſe Summe von jener abgerechnet giebt ſieben und ſiebenzig. In die ſieben und ſie-

könnte es zwar nicht ſcheinen; aber wer meine

benzigſte Olympias fällt alſo der Triptolemus des Sophokles; und da in eben dieſe Olympias, und zwar, wie ich beweiſe, in das letzte Jahr derſelben, auch das erſte Trauerſpiel deſſelben fällt: ſo iſt der Schluß ganz natürlich, daß beyde Trauerſpiele eines ſind. Ich zeige zugleich eben daſelbſt, daß Petit die ganze Hälfte des Kapitels ſeiner Miſcellaneorum (XVIII. lib. III. eben daſſelbe, welches Herr Winkelmann anführt) ſich hätte erſparen können. Es iſt unnöthig in der Stelle des Plutarchs, die er daſelbſt verbeſſern will, den Archon Aphepſion, in Demotion, oder ἀνεψιὸς zu verwandeln. Er hätte aus dem dritten Jahr der ſieben und ſiebenzigſten Olympias nur in das vierte derſelben gehen dürfen, und er würde gefunden haben, daß der Archon dieſes Jahres von den alten Schriftſtellern eben ſo oft, wo nicht noch öfterer, Aphepſion, als Phädon genennet wird. Phädon nennet ihn Diodorus Siculus, Dionyſius Halicarnaſſeus und der Ungenannte in ſeinem Verzeichniſſe der Olympiaden. Aphepſion hingegen nennen ihn die Arundelſchen Marmor, Apollodorus, und der dieſen anführt, Diogenes Laertius. Plutarchus aber nennet ihn auf beyde Weiſe; im Leben des Theſeus Phädon, und in dem Leben des Cimons, Aphepſion. Es iſt alſo wahrſcheinlich, wie Palmerius vermuthet,

Hochachtung für den Herrn Winkelmann kennet, dürfte es für Krokylegmus halten.

Aphepſionem & Phaedonem Archontas fuiſſe eponymos; ſcilicet uno in magiſtratu mortuo, ſuffectus fuit alter. (Exercit. p. 452.) — Vom Sophokles, erinnere ich noch gelegentlich, hatte Herr Winkelmann auch ſchon in ſeiner erſten Schrift von der Nachahmung der griechiſchen Kunſtwerke (S. 8.) eine Unrichtigkeit einfließen laſſen. „Die ſchönſten jungen Leute tanzten unbekleidet auf dem Theater, und Sophokles, der große Sophokles, war der erſte, der in ſeiner Jugend dieſes Schauſpiel ſeinen Bürgern gab.“ Auf dem Theater hat Sophokles nie nackend getanzt; ſondern um die Tropäen nach dem Salaminiſchen Siege, und auch nur nach einigen nackend, nach andern aber bekleidet (Athen. lib. I. p. m. 20.) Sophokles war nehmlich unter den Knaben, die man nach Salamis in Sicherheit gebracht hatte; und hier auf dieſer Inſel war es, wo es damals der tragiſchen Muſe alle ihre drey Lieblinge in einer vorbildenden Gradation zu verſammeln beliebte. Der kühne Aeſchylus half ſiegen; der blühende Sophokles tanzte um die Tropäen, und Euripides ward an eben dem Tage des Sieges auf eben der glücklichen Inſel geboren.

Ende des erſten Theils.

Inhalt.

I. Das erſte Geſetz der bildenden Künſte war, nach Winkelmann, bey den Alten edle Einfalt und ſtille Größe, ſowohl in der Stellung als im Ausdruck. Seite 11

II. Nach Leſſing aber iſt es die Schönheit. Und daher hat der Künſtler den Laokoon nicht ſchreyend bilden können, wohl aber der Dichter. — 21

III. Wahrheit und Ausdruck kann nie das erſte Geſetz der bildenden Künſte ſeyn, weil der Künſtler nur einen Augenblick und der Maler insbeſondere dieſen nur in einem einzigen Geſichtspunkte brauchen kann. Bey dem höchſten Ausdrucke kann der Einbildungskraft nicht freyes Spiel gelaſſen werden. Alles Tranſitoriſche bekömmt durch die bildenden Künſte unveränderliche Dauer, und der höchſte Grad wird ekelhaft, ſo bald er beſtändig dauert. — 41

cherlichen und Schrecklichen ſich häſslicher Formen bedienen? S. 320 u. 329
XXV. Ekel und Häſslichkeit in Formen iſt keiner vermiſchten Empfindung fähig und folglich ganz von der Poeſie und Malerey auszuſchlieſsen. Aber das Ekelhafte und Häſsliche kann als Ingrediens zu den vermiſchten Empfindungen genommen werden, in der Poeſie nehmlich nur. — 336
XXVI. XXVII. Ueber Winkelmanns Geſchichte der Kunſt des Alterthums. Wer der Meiſter der Statue des Laokoons ſey. S. 358. 374
XXVIII. Vom Borgheſiſchen Fechter. — 387
XXIX. Einige Erinnerungen gegen Winkelmanns Geſchichte der Kunſt. — 394

IX. Man muß einen Unterſchied machen, wenn der Maler für die Religion, und wenn er für die Kunſt gearbeitet. Seite 153

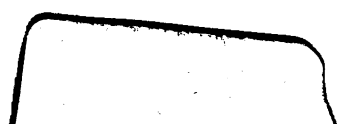
X. Gegenſtände, die bloß für das Auge ſind, muß nicht der Dichter brauchen wollen. Dahin gehören alle Attribute der Götter. Spence wird widerlegt. — 168

XI. XII. XIII. XIV. Caylus desgleichen in Tableaux tirés de l'Iliade &c. 175. 193. 208. 214

XV. XVI. XVII. XVIII. Von dem weſentlichen Unterſchiede der Malerey und Poeſie. Die Zeitfolge iſt das Gebiet des Dichters, der Raum des Malers. S. 218. 222. 235. 249

XIX. Die Perſpective haben die Alten nicht gekannt. Widerlegung des Pope, der das Gegentheil behauptet. — 266

XX. XXI. XXII. Der Dichter muß ſich der Schilderung der körperlichen Schönheiten enthalten: er kann aber Schönheit in Reitz verwandeln; denn Schönheit in Bewegung iſt Reitz. S. 279. 298. 304

XXIII. XXIV. Häßlichkeit iſt kein Vorwurf der Malerey, wohl aber der Poeſie. Häßlichkeit des Therſites. Darf die Malerey zur Erreichung des Lä-

OCT 30 1941